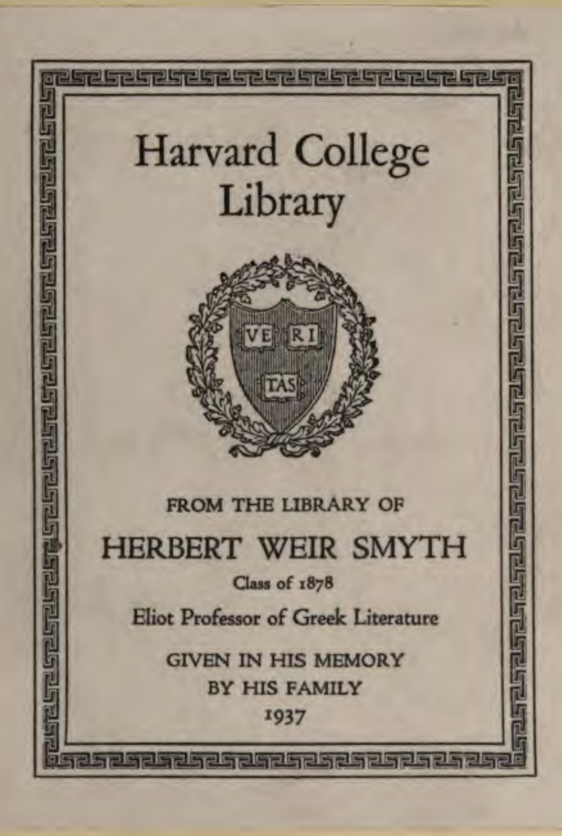



Harvard College
Library
VE RI
TAS
FROM THE LIBRARY OF
HERBERT WEIR SMYTH
Class of 1878
Eliot Professor of Greek Literature
GIVEN IN HIS MEMORY
BY HIS FAMILY
1937



INAUGURAL-DISSERTATION, ZÜRICH
1904

DER ERZÄHLUNGSSTIL

IN DEN

KAMPFSCENEN DER ILIAS.

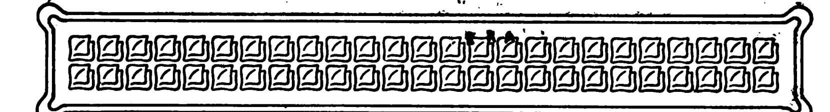
VON

HEDWIG JORDAN.



BRESLAU
KOMMISSIONSVERLAG VON MAX WOYWOD
1905.

F



Die Kunst irgend einer Zeit dürfte sich gegen die irgend einer anderen auf eine neue und interessante Weise abgrenzen lassen, wenn man, auf die historische Betrachtung verzichtend, mit zwei Fragen unmittelbar an beide heranträte: **Was** haben sie in den Kreis ihrer Darstellungen gezogen und **wie** haben sie dieses Was dargestellt?

Eine solche Doppelfrage lässt sich auch an eine einzige Kunst, ja an ein einziges Kunstwerk richten. Im letzteren Falle aber muss sie eingeschränkt werden, denn dann ist der Gegenstand bereits gegeben. Sie kann nun nur noch lauten: was ist an dem Objekt, das künstlerisch bewältigt werden sollte, erfasst, erschaut worden und wie, mit welchen Mitteln hat der Künstler, was er geben wollte, ausgedrückt? Für einen engbegrenzten Gegenstand poetischer Kunst, für die Iliadischen Schlachtenszenen, ist in dieser Arbeit diese zweifache Frage gestellt worden. Auf die erste ist das Hauptgewicht gelegt worden; die zweite wird nur soweit behandelt werden, als es sich weder um sprachliche, noch um metrische Details handelt.

Die Methode ist sehr einfach, Schlachtenszene für Schlachtenszene hat standhalten müssen; bei jeder ist der Versuch gemacht worden, ihr, mittels vorsichtiger Analyse, ihr Was und – innerhalb der angegebenen Grenzen – ihr Wie abzunehmen. Wo sich Gleichheiten ergaben, sind sie solange verfolgt worden, bis sich etwas Allgemeingültiges gewinnen liess, etwas, das als Regel gefasst werden konnte.

Gegen diese Untersuchung scheint sich eine böse Einwendung machen zu lassen – dass es bedenklich sei, vor das Epos hinzutreten, als ob es nie eine „homerische Frage“ ge-

geben hätte und nicht angängig, eine, wie sicher nachgewiesen, nicht einheitliche Dichtung gleich einer einheitlichen zu messen.

So ernst diese Einwendung ist, es lässt sich ihr doch begegnen. Man erwäge, dass es sich hier um „epischen Stil“, um gewisse Eigentümlichkeiten der Auffassung und Darstellung im **rein künstlerischen Sinne** handelt, die bei aller allmählichen Ausgestaltung des Ganzen einheitlich sein können und, wie sich herausstellte, auch wirklich einheitlich **waren**; d. h. es zeigte sich wohl die Verschiedenheit, die in der grösseren oder geringeren Kunst liegt, mit der die Darstellungsmittel verwendet werden, nicht aber eine prinzipielle Ungleichartigkeit der Mittel unter sich. Aber gesetzt den Fall, was hier behauptet worden ist, wäre im einzelnen nicht richtig, so ist es doch eine allgemeine Erwägung gewiss. Ist nämlich in der Ilias auch gar oft der Zwang der Baumeister gewesen, der die Linien bestimmt hat, so hat doch auch dieser Zwang seine Grenzen gehabt. Er konnte zwar den Anschluss des einzelnen an das übrige, die Berührungspunkte vorschreiben, nicht aber, was der Teil an sich, ohne Rücksicht auf das Ganze war; das liess er frei. So bleibt in den Einzelszenen genug ungezwungen wirkende, künstlerische Betrachtung übrig, und diese verständlich zu machen, zu erklären, warum sie die Dinge gerade so und nicht anders nahm, den fremden Gedankengang zu verfolgen, so weit er sich verfolgen lässt, das ist meine Hauptaufgabe. Aber auch soweit die Szenen abhängig sind, spotten sie der aesthetischen Betrachtung nicht. Es ist allerdings ein besonderer Fall, wenn ein Ganzes sich nicht von Grund auf organisch gebildet hat, sondern durch Zusammensetzung den Organismus nachahmt – ist die Verbindung der einzelnen Teile aber einmal vorgenommen, so unterliegen die Regeln, nach denen es geschehen ist, dennoch ebenso gut der Kritik, wie die Beziehung von vornherein für einander komponierter Teile ihr unterliegt; denn die sachliche Notwendigkeit hat sich stets mit der künstlerischen Möglichkeit auseinanderzusetzen. Nur ein einziger Fall ist

besonders zu beurteilen, wenn nämlich in das nach gewissen künstlerischen Bedürfnissen zusammengeordnete Ganze noch in unkünstlerischer Weise einzelne Zusätze hineingeraten sind. Solche sträuben sich gegen die aesthetische Betrachtung und müssen deshalb eliminiert werden. Sie mit Sicherheit zu erkennen, ist natürlich oft schwer; wie ich dabei verfahren bin, wird sich zeigen.

Es ist klar, dass wenn diese Erwägungen einmal die leitenden geworden waren, dass dann diese Arbeit mehr neben den gelehrten Unterſuchungen über die homerische Frage herging, als dass sie sich mit ihnen kreuzte. Wo nämlich die in der allmählichen Bildung der Ilias liegenden Probleme berührt werden mussten, fehlte doch meistens eine Handhabe, sie zu lösen und deshalb auch die Veranlassung, auf andere Lösungen einzugehen; rein aesthetische Kriterien reichen eben, wie sich oft genug gezeigt hat, dazu nicht aus. Das Hauptaugenmerk musste auf anderes gerichtet bleiben. Indessen kann in einem gewissen, engbegrenzten Sinne diese Arbeit doch einen Beitrag zur Lösung der homerischen Frage abgeben. Es war ein Vorteil meiner Position, dass nichts die Unbefangenheit bei der Beurteilung künstlerischer Seltsamkeiten eines Werkes trübt, wenn man nur beobachten und verstehen, nicht aber redigieren will. Gewisse aesthetische und logische Werte haben sich so schärfer fassen lassen, als bisher geschehen ist, und vielleicht dass, wenn man wieder einmal die Gesamtsumme der Ilias nachrechnet, dass man sich dann der hier vorgenommenen Revision einiger Zahlen bedienen mag.

Was mein Verhältnis zur homerischen Literatur anlangt, so habe ich zwar Vieles und an vielen Orten anzuführen gehabt, aber eine Arbeit, der es eben auf das angekommen wäre, worauf es mir ankam, habe ich nicht vorgefunden. Auch wo die Kampfesszenen untersucht worden sind, ist das von anderen Gesichtspunkten aus geschehen als hier. Ich nenne drei hierher gehörige Arbeiten, zunächst die jetzt im Vordergrunde des Interesses stehenden „Studien zur Ilias“ von Robert, dann Albrachts Kampf und Kampfes-

schilderung bei Homer (1. Tl. im Programm von Pforta 1886, 2. Tl. im Programm des D. Gymn. zu Naumburg 1895) und El. H. Meyers Schlachtenstile in seinem Buche Achilleis. Robert ist in seinem geistreichen Buche den antiquarisch hoplistischen Kriterien und dem Dialekte der Kampfesdarstellungen nachgegangen, Dingen, die für mich ausscheiden. Ebenso liegt die Verarbeitung der Resultate, wie Robert sie im zweiten Teile seines Buches vorgenommen hat, seine Synthesis nach der Analysis, ausserhalb meines Planes. Albracht bietet einen ausgezeichneten Beitrag zu den Kriegsaltertümern, der für mich insoweit in Betracht kommt, als bei einer Untersuchung über die Darstellung kriegerischer Vorgänge die Kenntnis der tatsächlichen Verhältnisse eine unentbehrliche Grundlage ist. Meyer hat das Stilistische in den Kampfesszenen untersucht, freilich darin von mir abweichend, dass es ihm nicht an sich interessant war, sondern nur als Hülfsmittel zur Zuordnung der einzelnen Rhapsodien an verschiedene Dichter und an verschiedene Zeiten. Wie ich mich in der Absicht von ihm scheide, so auch in der Methode; er hat nämlich in den Schlachtenstilen auf die eigentliche Analyse Verzicht geleistet. So sind der Verfasser der Achilleis und ich, obwohl wir uns auf engem Pfade trafen, doch aneinander vorbeigegangen.

Und nun zur Sache. Ich beginne mit *Γ*.

Γ 1–14

ſchildern den Auszug der Heere. Ein Auszug von Wilden
könnte nicht anders beschrieben werden: *ὡς ὄρνιθες, κλαγγῇ*
τ' ἐνοπῇ, μάλα δ' ὦκα . . . . Gewiß, es iſt von einer Ordnung die
Γ 1 Rede; aber diese Ordnung scheint sehr unvollkommen zu
ſein. Was ſie zu bedeuten hat, wird klar, wenn man *B* zum
Vergleiche heranzieht. Dort rät Neſtor:
B 362 *Κρῖν' ἄνδρας κατὰ φῦλα, κατὰ φρήτρας Ἀγάμεμνον*
und Polites (Iris):
B 803/806 *Πολλοὶ γὰρ κατὰ ἄστυ μέγα Πριάμου ἐπίκουροι* . . . .
Τοῖσιν ἕκαστος ἀνὴρ σημαινέτω, οἷσί περ ἄρχει,

Τῶν δ' ἐξηγείσθω, κοσμησάμενος πολιήτας.
d. h., es iſt von einer Aufſtellung nach Stämmen, nicht nach Waffengattungen die Rede und das iſt die primitivſte Ordnung, die es für die Schlacht giebt. – Es iſt wichtig, dies ſcharf ins Auge zu faſſen, weil an anderen Stellen der Ilias die Sache anders liegt; welche Vorſtellung die einzelnen Partieen durchdringt, muß klar ſein.

Die Schilderung geht ſo vor: Der Dichter ſtellt die natürlich ſich ergebenden zwei Gruppen, *Τρῶες, Ἀχαιοί* einander gegenüber und charakteriſiert ſie. Die Troer lärmen, den Vögeln gleich ſchwärmend; die Achäer wandeln ſchweigend daher.

Von irgend welcher Zerlegung des Vorganges in Teilvorgänge, von Terrainſchilderungen gelegentlich des Zuges, von beſtimmten Grössenangaben für die Heere iſt abgeſehen. Wie es mit der Terrainſchilderung ſteht, wird ſich noch zeigen; Größenſchätzungen ſind immer nur in ziemlich wilden Vergleichen vorhanden. (*ὡς τ' ὀρνίθων ἔθνεα πολλά — μυρίοι ὅσσα* B 459
τε φύλλα καὶ ἄνθεα γίγνεται ὥρῃ — λίην γὰρ φύλλοισιν ἐοικότες B 468
ἢ ψαμάθοισιν) B 800

Aber ein Bild können wir uns machen; dafür ſorgen nicht nur die Vergleiche, ſondern auch die Hervorhebung eines den Auszug i. g. begleitenden Umſtandes:

Ὣς ἄρα τῶν ὑπὸ ποσσὶ κονίσαλος ὤρνυτ' ἀελλὴς
Ἐρχομένων. Γ 13

An derartigen Charakteriſticis iſt die Ilias reich. Vergl.

Ἠύτε πῦρ ἀίδηλον ἐπιφλέγει ἄσπετον ὕλην
. . . . . . B 455/458
Ὣς τῶν ἐρχομένων ἀπὸ χαλκοῦ θεσπεσίοιο
Αἴγλη παμφανόωσα δι' αἰθέρος οὐρανὸν ἷκεν

und

. . . . *αὐτὰρ ὑπὸ χθὼν* B 465/466
Σμερδαλέον κονάβιζε ποδῶν αὐτῶν τε καὶ ἵππων.

Γ 15.

Wir bekommen etwas neues, nach dem Maſſenanmarſch den Einzelkampf. Die Erzählung ſpringt nicht, ſondern leitet

durch den Vers:
Γ 15 *οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες*
über. Das iſt die beliebte Übergangsformel zwiſchen Anmarſch und Kampf, die ſich in dieſer oder ähnlicher Faſſung
Δ 446 E 14 ſehr oft findet.[1])
E 630 Z 121 Γ 15f.
Θ 60

Paris und Menelaos.

Alexandros wird kurz in ſeiner äußeren Erſcheinung be-
Α 14 ſchrieben, wie im *Α* Chryſes; ein paar Partizipien reichen
Γ 22 dazu aus. Er ſchreitet mit großen Schritten und ſchwingt bei
Γ 18 der Herausforderung die Speere. (*Δοῦρε πάλλων*) Wenn einer der Helden unerwartet vor die Reihen der übrigen tritt, ſei es, daß er die Feinde herausfordert oder die eigenen Leute antreibt, ſo iſt das Schwingen oder balanzierende Halten des
Γ 77 E 495 Speeres (*μέσσου δουρὸς ἑλεῖν*) die typiſche Bewegung.
Z 104 H 56
u. s. w. Menelaos wird nicht beſchrieben – ſehr richtig, denn wir ſind jetzt bereits **in** der Handlung. Etwas aber wird von
Γ 29 ſeinem Auftreten doch geſagt; wie er Paris ſieht, ſpringt er vom Wagen. Dem Dichter liegt alſo auch jetzt daran, daß wir vor uns ſehen, was geſchieht; er weiß aber mit Takt ſeine Mittel zu modifizieren. Das hier bei Menelaos angewandte Mittel iſt das immer wieder gebrauchte, wenn es gilt, den rückhaltlos und ungeſtüm Kampfbereiten zu malen.[2])

Die Personenschilderung ist das eine, was in dieser Szene für die Art der Erzählung wichtig ist; das andere ist, durch welches Mittel der Dichter seine Helden in Beziehung bringt, er lässt den einen vom anderen erblickt werden:
Γ 21 *Τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησεν . . .*
Γ 30 Ebenso,
Γ 38 ähnlich

---

[1]) Die von Schmidt (Rhein. Mus. XX_{462}) vollzogene Unterscheidung der einzelnen Formen ist für diese Untersuchung unwesentlich.

[2]) Vergleiche zur Sache Albracht, Programm von Pforta 1886, S. 17 und Robert, Studien S. 22.

dieses Mittel, das einfachste und harmloseste, was es giebt, wird sehr oft in der Ilias verwendet, so oft, dass es sich als beliebtestes erweisst. Alexandros flieht vor Menelaos
εἰς ἔθνος ἑτάρων. Γ 32

Als dann Hektor an ihn herantritt, da hört man von Γ 38
Menelaos gar nichts mehr. Und doch wird er nach Alexandros gesucht haben, da er ja von Kampfeseifer entbrannt war.

Die Dinge spielen sich ab wie auf einer Bühne, die keine Tiefe hat. Zwei Handlungen können nicht zugleich auf ihr spielen; wer abtritt, kann nicht zurücktreten, sondern muss ganz abgehen.

Hektor und Paris tauschen ausführliche Reden aus; sie sprechen, als ob sie beide allein wären, und doch hat Hektor den Bruder im Gewühl der Troer aufsuchen müssen. Γ 36

Den Dichter beschäftigt eben die Situation i. g. nicht so, dass er sie stets im Kopfe hätte. Genau gesagt: seine Personen sind ebenso oft situationslos oder vielmehr **öfters** situationslos, als sie in bestimmten räumlichen und zeitlichen Beziehungen gedacht sind.

Nach der Unterredung mit Paris tritt Hektor vor, um in Γ 76 f.
Paris Namen den Zweikampf mit Menelaos anzubieten. Sofort wird die Situation wieder zurecht gerückt; die Heere werden am Vorgang beteiligt, so wie es angemessen ist; das Haupt- Γ 78, 79, 84
interesse bleibt bei Hektor, Agamemnon und Menelaos. Paris 95, 111
ist plötzlich von der Bildfläche verschwunden, gerade wie vorhin Menelaos. Der Dichter verfügt eben mit souverainer Leichtigkeit über Abgang und Auftreten seiner Personen.

Bei Hektors Herausforderung wird des ersten Zurückweichens von Paris in keiner Weise mehr gedacht. Hektorn und Menelaos mag es die Höflichkeit verbieten. Aber nicht nur die beiden schweigen, auch der Dichter selbst geht vollständig über den Eindruck weg, den es gemacht hat.

Der Erklärungsgrund braucht nicht gesucht zu werden; er ist einfach. Der Dichter belastet sich nicht mit Reminiscenzen die üherflüssig sind. Das Neue und Frische, dass, was die

Handlung fördert, interessiert. Neue Fäden kommen ins Gewebe; ob die alten versponnen sind oder nicht, das macht nichts aus. Es ist sehr interessant, dass sich dies in einer entschi eden einheitlichen Szene beobachten lässt. Auf Totalität der Handlung macht man eben keinen Anspruch. In Parenthesi: Mängel darin werden also an sich auch noch kein Kriterium für Veränderung eines ursprünglichen Plans durch Zusätze ergeben.

Nach Hektors und Menelaos Reden rüstet das Heer ab, um den Zweikampf zu erwarten. Die Handlung wird in ein paar Hauptmomente zerlegt. Ein paar scharf gezeichnete Einzelbilder treten aneinander:

Γ 113–115 *Καὶ ῥ'ἵππους μὲν ἔρυξαν ἐπὶ στίχας, ἐκ δ'ἔβαν αὐτοὶ*
Τεύχεά τ'ἐξεδύοντο · τὰ μὲν κατέθεντ' ἐπὶ γαίῃ
Πλησίον ἀλλήλων . . . .

Die kurzen Sätze fallen scharf ins Ohr.

Ich übergehe die Szenen von 116 – 314 (Teichoskopie und Austausch der Eide) und gehe zu

314—344

Vorbereitung des Zweikampfs.

Was die Anlage des Ganzen angeht, so versteht der Dichter ebenso wie vorhin bei Menelaos und Hektors Wechsel-
Γ 319 f. 342 reden das Heer an dem, was vorgeht, zu beteiligen. Als Handelnde aber erscheinen immer nur die paar Personen, die
Γ 314 f. der Dichter braucht, erst Hektor und Odysseus allein, dann
Γ 328 f. Paris und Menelaos allein. Einzelne Nebenfiguren – vom Heer ist schon gesprochen – giebt es nicht, so nahe es läge, Agamemnon oder die anderen Helden, die Zeugen des Kampfes sind, irgendwie zu erwähnen. Der Dichter unserer Szene kennt eben, um noch einmal auf das zurückzukommen, was vorhin schon gesagt wurde, für sein Bild nur zwei Gründe: einen Hintergrund (für das Heer), einen Vordergrund (für die Hauptpersonen). Zwischengründe giebt es nicht.

Merkwürdig ist die Rüstungsszene. Die Helden sind doch

bereits gerüstet gewesen! Beim Zweikampf mit Ajax in H. bleibt Hektor wie er war; dass also zum Zweikampf eine besondere Art feierlicher Rüstung gehörte, lässt sich nicht annehmen. Das freilich ist möglich, dass das vorangehende Opfer eine allgemeine Abrüstung herbeigeführt hatte; aber da davon nichts gesagt worden ist, so zeigt sich, dass es dem Dichter viel mehr darauf ankam, etwas, was an sich interessant und hübsch war, zu erzählen, als es genau zu motivieren. Eine Rüstung gehört eben zur Kampfesvorbereitung. Soviel gilt, auch wenn die nähere Ausführung von Paris Rüstung Γ 330 f.
Zurichtung sein sollte. (Vergl. die Bemerkungen bei Ameis Hentze und Robert, Studien Seite 51f zu der Stelle.) Die Art der Erzählung bietet jedoch keinerlei Anstoss; also liegt von meinem Standpunkte aus kein Grund vor zu athetieren.

Paris Rüstung wird ausführlich beschrieben, so wie er nacheinander die Waffenstücke anlegt, so werden sie genannt. Die Schilderung entspricht der von Agamemnons Rüstung. B 421.
Was sich als Handlung vollzieht, wird auch als Handlung beschrieben. Menelaos Rüstung wird mit einer Zeile abgemacht. Γ 339

Beim Zweikampf selbst werden zunächst beide Helden in Position gebracht; dabei fast die Erzählung, die bisher nur von beiden einzeln gesprochen hat, beide zusammen:
Καί ϱ̓ ἐγγὺς στίτην διαμετϱητῷ ἐνὶ χώϱῳ. Γ 344

Den eindrucksvollen Moment des Zusammentretens zweier bis zu den Zähnen gerüsteter Helden (man denke sich das Bild) lassen sich die Dichter der Kriegsszenen selten entgehen. Allein des Verständnisses wegen könnte er über- E 14 E 275 u. s. w.
gangen werden. Wenn die Dichter bei ihm zu verweilen belieben, so geschieht es, weil sie instinktiv bei der Analyse des Vorgangs, den sie erzählen wollen, das festhalten, was die wirksamsten Bilder gibt; sie wissen, dass die lebendige Phantasie ihrer Hörer diese Bilder momentan nachschafft. Hier werden sie – und wir – überdies noch besonders dazu angehalten; der Bann, der sich auf die Heere legt,

Γ 342 *ϑάμβος δ' ἔχεν εἰσορόωντας*
legt sich auch auf uns.

Γ 346f.

Der Zweikampf

selbst wird so erzählt, dass die beiden Helden abwechselnd zum Ausgangspunkt genommen werden. Aber nicht gleich-
Γ 346 mässig. Erst schleudert Paris sein Geschoss; es wird kurz gesagt, wohin es trifft und was das Resultat des Wurfes ist.
Γ 350 Dann kommt Menelaos dran; er betet erst zu Zeus, dann wirft er wie Paris die Lanze. Die Verse
Γ 346 u. 355 *προΐει δολιχόσκιον ἔγχος*
Καὶ βάλεν . . . κατ' ἀσπίδα πάντοσ' ἐΐσην
kehren wörtlich wieder. Diesmal wird der Weg, den das
Γ 357f. Geschoss nimmt, genau beschrieben. Paris entgeht der Verwundung durch eine Biegung. Nun geht der Kampf nicht wieder an Paris über, sondern Menelaos greift mit einer zweiten Waffe an, dem Schwert. Wie dies auf Paris Helm zerbricht, stösst er einen Klageruf gegen Zeus aus, stürzt dann auf Paris zu, fasst ihn am Helm und zerrt ihn. Da
Γ 374 greift Aphrodite ein (Einführung der neuen Person durch das schon bekannte Mittel: *νόησε*), sprengt den Riemen und entführt Paris.

Eins iſt merkwürdig in dieſem Zweikampf: durchgedacht vom Standpunkt beider Kämpfer aus iſt er nicht. Was Paris weiter tut, nachdem er dem Lanzenwurf ſeines Gegners ausgewichen iſt, davon wird kein Wort geſagt. Er iſt von da an nur ein Objekt für Menelaos Angriffe. Die Handlung hat keine Totalität. Die Technik bei der Beſchreibung des Kampfes iſt die: zuerſt wird geſagt, daß einer das Geſchoß entſendet (*ἔγχος προιέναι*) oder, das Schwert herausziehend, zuſchlägt (*ἐρυσσάμενον ξίφος πλήττειν*). Die Beſchreibung fängt alſo mit dem Anfang an. Der Held ſelbſt läßt ſeine Waffe in Funktion treten; iſt das geſchehen, ſo wird ſie gewiſſermaßen ſelbſt-
Γ 348
Γ 357–360 ſtändig (ſie wird formal Subjekt des Satzes); ihr Weg, was ſie ausrichtet, nehmen allein das Intereſſe in Anſpruch. Erst im

Moment, wo die Waffe am äußerſten Ziel angelangt iſt, tritt der Gegner vor, aber nur, wenn er ſelbſt irgend etwas tun muß. Bieten ſein Schild oder Helm oder andere Schutzwaffen Γ 360
genügende Deckung, ſo wird er garnicht genannt. Die Perſönlichkeit der Helden tritt wenig hervor; die jeweilige charakteriſtiſche Bewegung aber iſt erfaßt:

ἀμπεπαλών Γ 355
ὁ δ᾽ ἐκλίνθη Γ 360
ἐπαΐξας Γ 369
ἐπόρουσε. Γ 379

Es gilt auch hier, was vorhin geſagt wurde: der Dichter greift heraus, was ſcharfe Bilder giebt.

Verwundungsſtellen ſind angegeben, ſoweit das der Anſchauung halber nötig iſt:

λαπάρη Γ 359
δειρή Γ 371
ἀνθερεών. Γ 372

Auf eins iſt noch einzugehen; Menelaos hat zweimal Zeus angerufen; das wurde direkt wiedergegeben. Was dieſem Zweikampf allein vor allen anderen Kämpfen zukommt, ſeine moraliſche Bedeutung, das will der Dichter faſſen und faßt er. Er tut es nicht durch losgelöſte Betrachtungen, ſondern er legt Reden ein, die von der Perſon aus natürlich und berechtigt und zugleich zur Illuſtration der ganzen Sache für den Hörer geeignet ſind.

Es folgt die Szene zwiſchen Paris und Helena. Dann kehrt der Dichter zu Menelaos, den wir inzwiſchen recht ſehr Γ 449
aus den Augen verloren haben, zurück. Er ſucht vergeblich nach ſeinem Gegner. Agamemnon fordert vor den Heeren den Kamfespreis ein, — Ich gehe zum Δ

Δ

Ich übergehe den Götterrat und nehme ſofort

Pandaros verräterischen Angriff.

Dieſe Szene iſt ſehr merkwürdig angelegt; die Situation iſt gewiſſermaßen nur für Pandaros zurechtgemacht. Der ſteht

Δ 90 unter den στίχες ἀσπιστάων; dort findet ihn Athene in Laodikos Gestalt und überredet ihn zum hinterlistigen Pfeilschuß auf Menelaos. Der aber wird garnicht herangeholt. Pandaros macht alle seine Vorbereitungen; ja er schießt los, ohne daß wir irgendwie hören, wie und wo Menelaos ihm steht. Und doch haben wir von Γ her kein anderes Bild als das des Suchenden. Ist er mit Agamemnon in den leeren Raum vorgetreten, den die Heere zwischen sich gelassen haben?

Aber erleichtern wir dem Dichter seine Aufgabe nicht. Er muß sich selber helfen und wird es wohl auch tun.

Betrachten wir die Szene als gegeben und sehen wir das einzelne an. Pandaros Erscheinung wird nicht beschrieben, natürlich nicht; dazu fehlt jeder Anlaß, denn auf Athene kann sie nicht wirken. Zudem wäre ein Aufenthalt jetzt lästig. Der Ansprache Athenens folgt sofort die Handlung. Die Zerlegung geht ins Minutiöse; jede Verrichtung wird geschildert, jeder Griff genannt. Das Materielle der Waffe, ihr Vielteiliges, Bogen, Senne, Pfeil, ist vorzüglich benutzt. Die drei kurzen Sätze des Schlusses

Δ 125 λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἆλτο δ' ὀιστός

arbeiten den Vorgang scharf heraus.

Da der Dichter versäumt hat, Menelaos von vornherein in die Situation hineinzuziehen, so muß er ihn nun in letzter Minute, als Pandaros Pfeil ἐπιπτέσθαι μενεαίνων davonfliegt, zur Stelle schaffen. Das muß schnell und wirkungsvoll geschehen; Menelaos hat nicht mehr zu kommen; er hat da zu sein.
127 Darum die Anrede Μενέλαε, die alle Weiterungen abschneidet.[1] Die direkte Beziehung der Helden fehlt aber immer noch; daß Menelaos jetzt da ist, giebt sie noch nicht. Eine Vermittelung
Δ 128 ist also nötig. Athene bringt sie; sie tritt vor Menelaos und

[1] Nitzsch' Erklärung der Apostrophe (Philol. XVI p. 151f.), dass sie nur dem Motiv der Versbildung diene („sie haftet an der Beschaffenheit der Namen für die Versbildung"), also nur Ausdruck sei, genügt doch wohl nicht. Vergleiche auch meine Bemerkung zu Π 692—697.

lenkt den Pfeil. Sie ſelbſt iſt nicht durch die bekannte Art hereingezogen; *τὸν δ'ὡς οὖν ἐνόησεν*; die Form iſt diesmal eine andere:

οὐδὲ σέθεν, Μενέλαε, θεοὶ μάκαρες λελάθοντο Δ 127
Ἀθάνατοι, πρώτη δὲ Διὸς θυγάτηρ ἀγελείη.

Gelenkt fungiert der abgeſchoſſene Pfeil ſozuſagen wieder ſelbſtſtändig, gerade wie die Waffen in der Zweikampfsſzene zwiſchen Paris und Menelaos. Bei dem Wege, den das Geſchoß nimmt, werden wie in der vorigen Szene ausführlich die Waffenſtücke aufgezählt, die es durchbohrt. Dort ſchien dieſe Art der Beſchreibung nur der Ausführlichkeit dienen zu ſollen; hier zeigt ſich, was ſie außerdem zu leiſten fähig iſt. Der Dichter bedient ſich nämlich der Form hier, um durch Hinhalten des Hörers Spannung zu erwecken. Bei jeder einzelnen Schutzwaffe ſollen wir uns fragen, ob ſie wird ſtandhalten Δ 134–1
können; drei, vier Mal ſollen wir voll Anteilnahme alle Möglichkeiten erwägen, ehe der Dichter uns erlöſt. Man wird den Verſen 134–140 nur gerecht, wenn man ſie ſich effektvoll rezitiert denkt.

An die Verwundung ſchließen ſich Reden zwiſchen Agamemnon und Menelaos und die Behandlung der Wunde durch Machaon an. Von Pandaros iſt nicht mehr die Rede. Dies iſt nach dem früher Beſprochenen auch nicht ſonderlich verwunderlich.

Ich gehe weiter zur

Epipolesis. Δ 223 f.

Sie knüpft an einen Vers an, der nicht übergangen werden darf:

. . *Τόφρα δ'ἐπὶ Τρώων στίχες ἤλυθον ἀσπιστάων* Δ 221

Das Wort findet ſich nicht zum erſten Male. Auch Pandaros ſtand unter den *στίχες ἀσπιστάων*. Aber da war Δ 90
es beſſer, die Betrachtung nicht zu zerſplittern; hier iſt der Ort, es ins Auge zu faſſen. *Στίχες*! *Στίχες ἀσπιστάων*! Glauben wir ſie nicht vor uns zu ſehen, die alten Vaſen und Frieſe,

wo ſie aufziehen Mann an Mann, Schild an Schild? Glaubt man nicht, den militäriſchen Takt zu hören? Iſt das nicht etwas ganz, ganz anderes, als der Auszug von Wilden im Anfang des Γ. Und **wenn** es etwas ganz, ganz anderes iſt, wie haben wir diese Verſchiedenheit einzuſchätzen?

Die Epipoleſis ſelbſt ſcheint eine klare Antwort zu verſagen; denn, um es kurz zu ſagen, ſie nimmt es mit dem Ausdruck nicht genau. Die oberſte Heereseinteilung, die ſie uns veranſchaulicht, iſt wie überall in der Ilias die nach Stämmen. Darunter aber erblicken wir, wie durch einen Schleier hindurch, etwas wie eine militäriſche Ordnung (*φάλαγγες,*
Δ 254, 281, 332, 427 φαλ. *πύργοι, στίχες*); kaum aber greifen wir zu, ſo entſchlüpft uns,
Δ 334, 347 π. was wir noch eben zu faſſen glaubten. Neſtor ordnet ſeine
Δ 231, 250, 330 στ. „*ἕταροι*“ nach Reitern und Fußſoldaten; den beiden Ajax
Δ 294 f folgt ein „*νέφος πεζῶν*“: Die Kreter bilden einen „*οὐλαμὸς*
Δ 274 *ἀνδρῶν*“.

Δ 251 Was folgt daraus? Für den Dichter der Epipoleſis zunächſt wohl nur, daß alle ſeine militäriſchen Ausdrücke ihm Worte ſind, bei denen er ſich nicht allzuviel denkt, für die Sache an ſich aber doch mehr! Die Ilias repräſentiert zwei Kulturſtufen, die des Kampfes in Haufen von Stammesgenoſſen und die des Kampfes in rein militäriſchen Gliedern. Das iſt die Antwort auf die Frage, die ſich beim Vergleich von Δ 221 und Γ 1–14 aufdrängt. An dieſer Frage hängt eine weitere. Stellt die Epipoleſis mit ihrem unſicheren Ausdruck einen Einzelfall dar?

Es muss vorgegriffen werden, wenn diese Frage beantwortet werden soll; aber es soll geschehen; manche Einsicht wird sich dadurch vereinfachen. Die Epipolesis steht nicht allein. Nirgends in der Ilias hat die Vorstellung von militärischer (rein militärischer) Gliederung die Kraft einheitliche Schilderungen zu erzeugen. Sie vermag wohl hin
Δ 221 und wieder ein, zwei Verſe ſcharf heraus zu prägen wie Δ 221; der wirkliche Ernſt aber und die Konſequenz gehen ihr ab. Dafür iſt die Epipoleſis nur ein Beiſpiel unter vielen, freilich

ein beſonders deutliches. Dem Negativen ſei das Poſitive gleich hinzugefügt. Die andere Vorſtellung, die die Γ (und B) uns kennen lehren, von der für Einzelbegegnungen leicht zu löſenden Anordnung in mehr oder minder geſchloſſene Haufen von Stammesgenoſſen, die hat Kraft. Sie iſt es, die die reiche und mannigfache Vorſtellung von Schlachtenſzenen in der Ilias ins Leben gerufen hat.[1])

Nun zur Epipoleſis ſelbſt. Was ihre dichteriſche Verarbeitung Δ 223f
angeht, ſo haben wir ein geſchicktes Zuſammenſchließen von Einzelſzenen durch den Kunſtgriff, daß ſie alle um die Perſon eines Einzigen gruppiert ſind, Agamemnons. Den hat der Dichter deshalb auch vorangeſtellt. Jedesmal ſetzt der Dichter Agamemnon ſelbſt in Bewegung, um von einer Szene zur Δ 251, 272,
anderen zu gelangen; jede Szene ſoll eben ihren Anfang haben, 292, 326, 364
daß Agamemnon kommt, und ihr Ende, daß Agamemnon geht. Einmal nicht mit dem Anfange anzufangen, einmal nicht mit dem Ende zu enden, ſcheint dem Dichter unmöglich. – Dieſe gelaſſene Ausführlichkeit der Ilias iſt es nicht zum mindeſten, die uns das Behagen und die Ruhe geben, deren wir uns bei der Lektüre erfreuen. Alle Szenen ſind nach demſelben Plane gebaut. Agamemon trifft die Führer unter ihren Leuten und ſpricht mit ihnen. Nach der letzten dieſer Unterredungen verſchwindet Agamemnon wie vor ihm mehr als ein homeriſcher Held.

Ich gehe weiter zum

Zusammenstoss der Heere. Δ 646f

Die Übergangsformel erinnert an Γ 15. Diesmal entwickelt ſich ein Maſſenkampf. Der Einzelne verſchwindet darin; was übrig bleibt, iſt der Krieg ſelbſt, der ſeine Looſe verteilt. Die Verſe ſind in ihrer Kürze ſehr ausdrucksvoll, und der mehrmalige Gleichklang

---

[1]) Vgl. zur Sache Albracht, Progr. von Pforta 1886 S. 6 u. S. 13 f., auf S. 27 f. u. S. 32.

Δ 447 σύν ῥ' ἔβαλον ῥινούς, σὺν δ' ἔγχεα καὶ μένε 'ἀνδρῶν

. . . .

Ἔνθα δ' ἅμ' οἰμωγή τε καὶ εὐχωλὴ πέλεν ἀνδρῶν
'Ολλύντων τε καὶ ὀλλυμένων

fällt ſcharf ins Ohr. Der Maſſenkampf löſt ſich gegen Schluß
Δ 457 f. des Geſanges in Einzelkämpfe auf.

Der Dichter führt die eingreifenden Perſonen nicht ein; er ſetzt voraus, daß ſie bekannt ſind. Daher die Form der appoſitionellen Zuſätze, die übrigens bei den troiſchen Namen reichlicher ſind als bei den griechiſchen. Je ein par Einzelkämpfe ſind zuſammengefaßt und zu einer geſchloſſenen Szene
Δ 457—72 verarbeitet. Im ganzen ergeben ſich drei Szenen.

Δ 473—516 Δ 517—538 Der Dichter macht darüber keine zuſammenfaſſende Bemerkung; er verknüpft ſie auch nicht, ſondern zählt einfach
Δ 457, 473 517. auf: πρῶτον, ἔνθα, ἔνθα.

Alle Szenen ſind ſo gedacht, daß der jeweilige Angegriffene gar nicht zu einer Gegenwehr kommt; der Kampf wird ſtets einſeitig geführt. Ihr Eigentümliches liegt in der kunſtvollen Verflechtung der Actionen mehrerer Perſonen; die erſte bringt vier Perſonen ins Spiel, die zweite ſechs, die dritte drei. Zuerſt ſind immer nur zwei Perſonen engagiert, eine dritte drängt ſich als ἐρύων hinzu; der erſteht wieder eine vierte als Gegner, und eventuell greifen noch eine fünfte oder ſechſte Perſon ein.

Der ἐρύων iſt der ſpätere „Zugreifende" der äginetiſchen Giebel. –

Das Intereſſe des Dichters hängt an der Abwechslung in dieſer Gruppenbildung. Die Waffenthat ſelbſt iſt ihm weniger
Δ 460, 468 480/81, 492, 502, 517. wichtig. Er ſchreibt zwar jedesmal genau, an welcher Stelle ſeines Körpers der Fallende getroffen worden iſt; er läßt es aber mit geringer Umſtändlichkeit zur Verwundung kommen. Denn abgeſehen davon, daß es nie eine Gegenwehr giebt,
Δ 480, 492, 525, 528. werden auch nicht durchgängig Schutzwaffen, oder ſchützende Kleidungsſtücke genannt. Und doch müſſen ſolche vorhanden
Δ 488, 504, 532. geweſen ſein.

Von Anfang an allmählich bis zum Ende vorschreitend wird in dieser Szene nicht erzählt; mehrfach wird ein Teil des Geschehenen vorweggenommen, und das Ende hinterher ausgeführt:

Πρῶτος ἕλεν . . . τόν ῥ' ἔβαλε Δ 457 u. 4[illegible]

Dann:

μίνυνθα δέ οἱ γένεθ' ὁρμή· Δ 466–69
νεκρὸν γάρ ῥ' ἐρύοντα ἰδὼν μεγάθυμος . . .
Οὔτησε

ein anderes Mal

ἔνθ' ἔβαλ' Ἀ . . . . Δ 473/480
. . . .
πρῶτον γάρ μιν ἰόντα βάλε στῆθος παρὰ μαζὸν . .

Ein schneller Subjektswechsel macht die Handlung schnell fortschreiten.

Formal suchen alle drei Szenen den Eingang verschieden zu gestalten. Die beiden ersten erzählen aktivisch vom Standpunkt des Angreifenden aus (das erste Mal wird dabei das Subjekt vorangestellt, das zweite Mal das Objekt), die dritte passivisch vom Standpunkt des Getroffenen aus

Ἔνθ' Ἀμαρυγκεΐδην Διώρεα μοῖρα πέδησεν Δ 517 f
Χερμαδίῳ γὰρ βλῆτο παρὰ σφυρὸν ὀκριόεντι
Κνήμην δεξιτερήν· βάλε δὲ Θρῃκῶν ἀγὸς ἀνδρῶν, . . .

diese letzte Form ist in der Ilias etwas sehr Seltenes.

Was das Zusammenbringen der Personen angeht, so ist hier, wo die Ereignisse sich häufen, die Schwerfälligkeit, daß sie sich erst sehen müssen, so ziemlich überwunden. Das findet sich nur einmal. Einmal geschieht es dadurch, daß die eine Δ 467
Person der anderen zürnt, *τοῦ . . χολώθη*; in allen übrigen Δ 494
Fällen wird frisch zugegriffen und darauf losgeschlagen ohne alle Präliminarien.

Diese vereinzelten Beobachtungen mögen vorläufig genügen; das Wesen dieser Szenen wird sich allmählich immer mehr erschließen.

Ich gehe zum *E*.

E

E 1—26 ## Erſte Diomedesſzene.

Die erſte Szene von *E* hebt ebenſo mit ἔνθα an wie die letzten von Δ; ſie ſtellt ſich aber doch von vornherein anders dar. Der Dichter macht nämlich inbetreff des Helden, den er jetzt einführt, des Diomedes, eine Vorbemerkung, daß Pallaes Athene ihm Mut und Kraft giebt

E 2/3 . . ἵν' ἔκδηλος μετὰ πᾶσιν
Ἀργείοισι γένοιτο ἰδὲ κλέος ἐσθλὸν ἄροιτο.

und zweitens verweilt er einen Moment bei ſeiner äußeren Erſcheinung. Lediglich als Einleitung der zunächſt folgenden Kampfesſzene wäre beides viel zu gewichtig; nur als Hinweis auf die ἀριστεία i. g. haben dieſe vorbereitenden Verſe Sinn.

In ihrer Abſicht entſprechen ſie der Einführung des Paris in Γ. Hier wie dort verweilt der Dichter bei ſeinem Helden, ehe er zur Handlung ſchreitet; er zieht eben damit das Intereſſe auf ihn. Die Art iſt freilich in beiden Fällen verſchieden. Dort ſteht die Handlung voran, προμάχιζεν; die näheren Ausſagen ordnen ſich in partizipialer Konſtruktion unter; hier faßt der Dichter erſt den Zuſtand, ehe er zur Handlung ſchreitet. Eine glücklich gewählte Umſtandsangabe wirkt dabei belebend
E 4 auf unſere Phantaſie: Feuer lodert dem Diomedes von Helm und Schild. Mit leichter Variation iſt das dasſelbe, was ſich *B* 457 findet:

B 457 . . ἀπὸ χαλκοῦ θεσπεσίοιο
Αἴγλη παμφανόωσα δι' αἰθέρος οὐρανὸν ἷκεν.

Wir finden alſo ein im Geſamtſchatze der Ilias nicht neues Mittel, wohl aber ein bekanntes zur rechten Zeit angewandt. Neu aber iſt die gleich folgende Einführung der Perſonen. Diomedes iſt κατὰ μέσσον getrieben in ein dichtes Gedränge. Zu erwarten wäre, daß **er sieht** oder daß jemand **ihn sieht**, oder auch, daß es friſchweg ans dreinſchlagen geht: ἕλεν, ἔβαλεν. Nichts von alledem. Es erfolgt eine regelrechte Vorſtellung. Es gab unter den Troern einen Prieſter des Hephaiſtos,

Dares; der hatte zwei Söhne, Phegeus und Idaios, beide der Schlacht wohl kundig; die drangen auf Diomedes ein, ſie ſelbſt zu Wagen[1]), Diomedes zu Fuß. Eine derartige Perſoneneinführung iſt in der Ilias etwas ſehr Seltenes (ſie kehrt wieder *K* 314 und *N* 663), und ſie wird in der Tat mit gutem Grunde ſonſt verſchmäht. Sie ſchafft eine Unterbrechung und erregt anſtatt der unmittelbaren, warmen Teilnahme ein ſteifes, fremdes Gefühl. Überraſchend iſt auch, wie der Kampf eingeleitet wird. Wir würden nach dem Vorhergehenden erwarten, daß er von Diomedes ausgeht; anſtatt deſſen ſind die Söhne des Dares die Angreifer. Das läßt ſich überhaupt bei allen Diomedesſzenen beobachten, daß er nicht auf ſeine Feinde geht, ſondern dieſe auf ihn; darin ſind ſie ganz einheitlich. Das Kampfmotiv ſelbſt ſcheint neu. Einer wird von zweien angegriffen. Im Grunde ergiebt ſich aber doch nur ein Kampf zwiſchen zweien; denn der dritte räumt ſehr ſchnell wieder das Feld; Hephaiſtos entrückt ihn.

Der Zuſammenſtoß dieſer zwei iſt kurz und klar erzählt. Die zuſammenfaſſende bekannte Formel:
οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες *E* 14
ſteht voran; dann erfolgen die einzelnen Waffentaten nach einander. Dabei iſt die von der Zweikampfsſchilderung her
geläufige Sonderung (*πρότερος, ὕστερος*) gewahrt, obwohl *E* 15, 17
doch hier nicht wie dort ein „Comment“ zu beobachten war. Da haben wir Übertragung von Erzählungsformen auf ungleiche Fälle. Natürlich iſt die, um die es ſich hier handelt, auch hier wohlberechtigt, nur nicht nötig. Sie war alſo an unſerer Stelle nicht zu ſchaffen, wohl aber zu übernehmen. Bei der Waffentat ſelbſt werden die Angriffswaffe und die Stelle der Verwundung genau angegeben, *ἔγχος, στῆθος μεταμάζιον*; eine Schutzwaffe iſt nicht genannt. Es iſt alſo von den Einzelangaben diejenige geopfert, die am leichteſten entbehrt werden kann. Man mache ſich klar, was das zu bedeuten hat. Umſtändlich,

[1]) Vgl. dazu Albracht, Progr. von Pforta 1886 S. 17.

mit allen Einzelheiten **will** unſere Szene nicht erzählen; ſie will einen gekürzten Bericht geben, einen, der ſich in wenige Verſe zuſammenfaſſen läßt. Dazu gab es zwei Möglichkeiten. Die Erzählung hätte, nachdem die Perſonen zuſammengebracht waren, vom Zuſammenſtoß unmittelbar, ſchnell und eindringlich zum Effekt ſpringen können: Die Waffen klirrten, blutüberſtrömt brach Pheyeus zuſammen. **Oder** es ließen ſich aus einem ausführlichen Zweikampfsbericht die weſentlichen Züge herausnehmen und zuſammendrängen. Die erſte Methode hätte Neuſchöpfung von Erzählungsformen verlangt, die zweite nur eine geſchickte Anwendung bekannter. Sie iſt gewählt worden.[1] Bis auf die Perſoneneinführung mit ihrem ſehr zweifelhaften, poetiſchen Wert hat der Dichter unſerer Szene nichts neues geſchaffen. Er hat aber durch die Hinzufügung der dritten Perſon eine freundliche Verhüllung für Bekanntes gefunden.

Auf die Zwiſchenſzene, die Überredung des Ares durch Athene, mit ihr das Schlachtfeld zu verlaſſen, die dazu dient vorzubereiten, was uns nachher erzählt werden wird, folgt die Versgruppe

E **37–83**

im Inhalt mit den Schlußſzenen von Δ nahe verwandt. I. g. ſind ſechs Szenen zu erkennen, die inhaltlich nicht unter einander verbunden, formal aber in Zuſammenhang gebracht ſind. Es ſteht nämlich allen voran eine zuſammenfaſſende Bemerkung:

E 37 *Ἕλε δ' ἄνδρα ἕκαστος ἡγεμόνων.*

Das iſt nicht das Gewöhnliche. Gewöhnlich ſchreitet der Dichter nur von Einzelheit zu Einzelheit, ohne daß es ihn drängt, ſich erſt eine Art von Überſicht über das Ganze zu verſchaffen. Die Szenen ſelbſt ſind durch δὲ aneinandergereiht; in ihrem Aufbau ſind ſie ſehr einfach. Sie haben alle dasſelbe Schema: Angreifer A tötet den angegriffenen, vor ihm fliehenden B; Abwechslung iſt alſo nicht angeſtrebt. Die Perſonen ſind dabei wieder als bekannt gedacht. Nie ſind

[1]) Vgl. über „summarische Schilderungen“ Robert, Studien S. 61 u. 62.

mehr als zwei beteiligt. Auf Spannung geht der Dichter auch nicht aus; ἐνήρατο, ἕλε, ἔπεφνε ſteht von den ſechs Kämpfen bei vieren gleich im erſten Verſe, und ein für alle geltendes ἕλε ſteht ja ſo wie ſo voran. Viermal erfolgt die Verwundung von hinten; zweimal heißt es gleichlautend: πρόσθεν ἕθεν φεύγοντα. *E* 56, 80
Über die Situation wird man nicht ganz klar; wahrſcheinlich ſind die Fliehenden ſtets auf dem Wagen zu denken; aber nur zweimal wird das Geſpann erwähnt. Das Eigentümliche, *E* 39, 46
das in einem Wagenkampfe liegt, hat dem Dichter nichts gegeben. Das Ende iſt faſt immer das Zuſammenbrechen, reſp. der Tod des Angegriffenen; nur einmal kommt ein Waffenraub vor, bei dem plötzlich Gefährten zur Stelle ſind. *E* 48
Das iſt das bekannte Zurechtrücken der Situation ad hoc. Schutzwaffen oder ſchützende Kleidungsſtücke werden nirgends genannt; ſtets aber wird, wie wir das auch bisher gefunden haben, ausführlich erzählt, welche Körperſtelle getroffen worden iſt. Im Ausdruck fällt die häufige Verwendung der wenig *E* 40, 46, 57, 66, 73, 80
prägnanten Verben ἕλεν, ἐνήρατο, ἔπεφνε, νύξε, οὔτασε gegenüber concreteren auf. Die Wirkung der Szenen liegt in ihrer Häufung darin, daß ſechs vollſtändig gleichgebaute auf einander folgen und daß ſich jede einzeln rein darſtellt, ohne daß durch Eingreifen einer dritten oder vierten Perſon irgend etwas an der einen blutigen Tatſache geändert wird, daß unausweichlich je einem Griechen ein Troer zum Opfer fällt.[1]) Das iſt ihr Eigentümliches und hebt ſie entſchieden von den Schlußſzenen von Δ ab. Um ſo mehr überraſcht es zu ſehen, daß doch beiden Szenengruppen dasſelbe Erzählungsſchema zu Grunde liegt. Scheidet man nämlich aus den erſten beiden Szenen von Δ die Anfangspartieen aus (Δ 457–461 und Δ 473–482), ſo hat man, was man in *E* hat. Nicht im einzelnen, der Sache nach, natürlich, aber der Form nach. Die erſte Zeile jeder Szene enthält das weſentliche: der tötet den. Dann erfolgt eine kurze Ausführung, wie es geſchah und wer der Getötete

---

[1]) Vergl. zur Sache Albracht, Progr. v. Pforta 1886 S. 44.

war. Behalten wir dieſes Schema im Auge und denken wir dann an die Zweikampfsſzene von *Γ* zurück (auch an die von *Δ* mutatis mutandis), wie ſie mit dem Anfang anfängt, die Perſonen zuſammenbringt, die Waffen losfliegen oder losſchlagen läßt und **dann** erſt die Verwundung erzählt, ſo gewinnen wir eine ſehr intereſſante Einſicht. Szenen, die Teile eines Maſſenkampfes ſind, alſo auch nicht vereinzelt vorkommen, werden anders angelegt als Einzelkämpfe. Für die Erzählung beider Kampfesarten iſt je eine Grundlinie ein für allemal vorgezeichnet. Die Erzählungs**folge** ſteht feſt, wie ſehr man auch in einzelnen variiert. Nun iſt auch klar, warum die Szene zwiſchen Diomedes und den Söhnen des Dares uns vorhin unwillkürlich zu einem Vergleich mit der großen Zweikampfsſzene im *Γ* drängte. Als iſolierte Kämpfe haben eben beide dasſelbe Grundſchema.

E 85 f.

Pandaros Schuss auf Diomedes.

Die Erzählung wendet ſich dem Diomedes wieder zu. Er ſoll nun eine längere Zeit hindurch Hauptperſon ſein, und da wir ihn aus den Augen verloren hatten, ſo ſcheint es geboten, ausdrücklich von neuem das Intereſſe auf ihn zu lenken. Diesmal iſt ein anderes Mittel zur Hand, als das, was wir in den Eingangsverſen fanden, das der unmittelbaren Actions-
E 87 f. ſchilderung, geſchmückt durch einen prächtigen Vergleich. Wie einen reißenden Strom nicht Brücken und Zäune aufhalten, ſo den Stürmenden nicht die dichten Phalangen der Troer. Was dieſe Einleitung bietet, kann die Erzählung unmittelbar benutzen.

θύνοντ᾽ ἀνὰ πεδίον πρὸ ἕθεν κλονέοντα φάλαγγας

ſieht den Diomedes Pandaros. Über Pandaros ſind wir im Moment nicht orientiert. Wozu auch? Mag er ſtehen, wie und wo er will. Alles beleuchten und erklären, das hieße mit einem Scheinwerfer die Gegend abſuchen und uns ſo viel einzelnes zeigen, daß wir vom Ganzen garnichts ſehen. Es genügt, daß Pandaros da iſt; er zielt und trifft Diomedes

in die rechte Schulter. In dieſem Moment höchſter Spannung verſteht der Dichter ſeine Hörer einen Augenblick im Ungewiſſen zu erhalten. Das tut er auf eine Art, die wir noch nicht gefunden haben; er läßt nämlich den Pandaros freude- *E* 102f ſtrahlend den Troern zurufen, Diomedes ſei ſo getroffen, daß er ſchwerlich werde aushalten können, und hinterher ſtraft er ihn Lügen:

Τὸν δ' οὐ βέλος ὠκὺ δάμασσεν. *E* 106

Wir haben alſo Benutzung der direkten Rede, um im kritiſchen Moment das Geſchehnis einen Augenblick auf ſeiner Höhe zu halten, ja, eigentlich es noch etwas zu ſteigern. Das iſt etwas anderes als das, was uns in der Zweikampfſzene in *Γ* begegnete, wo die Rede nicht der Action ſelbſt dient, ſondern ſie nur geleitet und das ethiſche Moment hineinbringt. Unſere Rede hat noch eine zweite Funktion zu erfüllen. Sie ſoll auch Pandaros für uns lebendig machen. Die Szene würde blaß, farblos ſein, wenn Pandaros nur der wäre, der ſchießt. Er iſt auch eine Perſönlichkeit. Die Verwendung der Rede erinnert in einem Punkte an die im Abſchluß der Schußſzene von *Δ* (Geſpräch zwiſchen Menelaos und Agamemnon). Auch dort nämlich ſagt uns der Dichter nicht gleich mit nackten Worten, was es mit Menelaos Verwundung auf ſich hat; erſt das Geſpräch zwiſchen Agamemnon und Menelaos klärt uns darüber auf. Aber die Erzählung löſt ſich dort ganz in Rede auf; hier trennt die Rede nur zwei Teile der Erzählung. Sie ſteckt wie ein Keil mitten drin.

Nach ſeiner Verwundung weicht Diomedes zur Reihe der Pferde und Wagen zurück; dort findet er Sthenelos. Sthenelos *E* 107 iſt alſo nicht plötzlich zur Stelle, wie wir das ſonſt wohl finden. Aber der Dichter erzählt vielleicht nur deshalb ſo genau, weil er eine kleine Sonderſzene anfügen will: Die Heilung *E* 114—133 des Diomedes durch Athene, für die er einen Hintergrund wünſcht.

Diomedes tut, geheilt, ſeinen dritten Waffengang.

E 134—165
Diomedes dritter Waffengang.

Wieder wird Diomedes neu eingeführt, wieder verweilt der Dichter bei seinem Helden. Das geschieht in sehr ähnlicher Weise wie vorhin (*E* 85—94), indem nämlich die Wirkung der Schilderung wieder ganz im Vergleich liegt. Ein bischen anders liegts aber insofern, als vorhin außer der Actionsschilderung im Vergleich noch eine direkte gegeben war, die ihr voranging (*ϑῦνε — ποταμῷ πλήϑοντι ἐοικώς*); hier haben wir direkt nur die Zustandsschilderung:

E 136 *δὴ τότε μιν τρὶς τόσσον ἕλεν μένος . .*

und die Handlung nur im Vergleich. Diomedes Kampf richtet
E 144—165 sich nacheinander gegen vier Feindespaare. Die Gruppierung der *ἀνδροκτασίαι* um eine Person ist für uns neu, ebenso, daß es sich in jedem Falle um ein Feindes**paar** handelt. Um die Handlungen zu ordnen, tut der Dichter, was der Dichter der
E 148, 152 Epipolesis tat: er läßt seinen Helden von einer Gruppe zur anderen schreiten; die vierte freilich ist mit *ἔνϑα λάβε* angehängt. Es sind nun die einzelnen Szenen zu betrachten. Das
E 144 erste Mal steht *ἕλεν* voran; es folgt eine nähere Beschreibung der Verwundung — dieses Schema ist von den in Einzelheiten aufgelösten Massenkämpfen her bekannt. Das zweite und dritte Mal ist die Bewegung gegen den Feind hin gegeben;
E 151 Waffenangabe und Verwundung fehlen ganz; *ἐξενάριξεν*, resp.
E 155 *ἐνάριζεν* geben gleich das Resultat. In der vierten Gruppe stürzt Diomedes seinen Gegner vom Wagen. Auch hier fehlt die Verwundung; aber ein Waffenraub schließt sich an; es sind plötzlich *ἕταροι* vorhanden. Vom zweiten und dritten Feindespaar erzählt der Dichter näheres; der Angriff auf das
E 161 vierte ist durch einen Vergleich belebt.

Vier inhaltlich ganz übereinstimmende Vorgänge (A tötet B u. C) sind also abwechslungsvoll erzählt. Neu ist, daß dreimal die Verwundung übergangen wird, sonst nichts, weder die Anordnung (*μετῴχετο, βῆ*), noch die Art schnell ein bischen von den beteiligten Personen zu erzählen und dadurch für sie zu interessiren, noch der Vergleich. Verschiedene be-

kannte Erzählungsformen ſind alſo hier mit Geſchick verwandt.

Es folgt

Der Angriff des Aeneas und Pandaros auf Diomedes. *E* 166 f.

Er hat ein ſehr langes Vorſpiel, eine Unterredung zwiſchen Aeneas und Pandaros einerſeits und Sthenelos und Diomedes andererſeits. Dabei iſt folgendes zu beachten. Eingeleitet wird die ganze Angelegenheit damit, daß Aeneas einen *ἀλαπάζοντα στίχας ἀνδρῶν* ſieht. Daraufhin ſucht er den Pandaros *E* 166 auf und bemüht ſich, ihn zum Pfeilſchuß auf „den Mann da“ zu hetzen, wofern er nicht etwa ein Gott ſei. Pandaros erkennt am Schild, am Helm und am Geſpann ſeinen vorherigen Gegner Diomedes. Die Nennung des Geſpannes überraſcht hier, da Diomedes doch vorher Fußkämpfer iſt und auf Sthenelos Nähe nichts hinweiſt. Da dieſe aber 241, 242 mit bekannter Kühnheit vorausgeſetzt wird, und da, was dort möglich iſt, auch hier möglich iſt, ſo müßten wir uns das Geſpann an ſich ſchon gefallen laſſen. Indeſſen halte ich Vers 183 doch für unecht; „*σάφα δ' οὐκ οἶδ' εἰ θεός ἐστιν*“ – *E* 183

Dieſe Überlegung macht Pandaros **nicht**; iſt doch nach ſeiner Antwort Aeneas ganz klar darüber, daß „der Mann“ Diomedes iſt. Auch Ariſtarch athetiert den Vers.

Pandaros und Aeneas werden ſchließlich über den Angriff einig. Auch dabei iſt etwas merkwürdig. Aeneas iſt zwar zu Pandaros hingegangen (*βῆ δ' ἴμεν*); nichtsdeſtoweniger iſt *E* 167 der Wagen 221, 239 unmittelbar zur Hand. Ebenſo iſt, wie ſchon erwähnt, gleich darauf Sthenelos dicht bei Diomedes. *E* 241 Natürlich iſt das alles an ſich möglich. Aeneas kann gehen und ſein Wagen ihm folgen. Intereſſant iſt eben nur, daß der Dichter von dieſen Einzelheiten immer nur die bringt, die er gerade braucht; die übrigen intereſſiren ihn gar nicht Sthenelos und Diomedes verabreden ſich ihrerſeits; der Angriff erfolgt. Zunächſt werden die Gegner zuſammengebracht, aber

nicht in der bekannten Weiſe

οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν, ἐπ' ἀλλή-
λοισιν ἰόντες,

ſondern ſo, daß, als Diomedes eben ſeine Weiſung an Sthenelos beendet hat, die beiden Feinde heranſprengen. Beides wird ausdrücklich in zwei Verſe auseinandergenommen:

E 274/275 ὣς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον
Τὼ δὲ τάχ' ἐγγύθεν ἦλθον ἐλαύνοντ' ὠκέας ἵππους.

Τάχα wirkt das nun freilich nicht; es dauert zum mindeſten ſo lange wie die Beſprechung zwiſchen Diomedes und Sthenelos. Aber die Dichter der Ilias ſind naiv darin, neben die längſten Reden die Verſicherung zu ſetzen, daß das alles ſehr ſchnell geht; damit glauben ſie genug zu tun.

Die Beobachtung läßt ſich ſo vielfach in der alten Kunſt und in der alten Dichtung machen, daß die Wirkung, die in der ſchnellen Darſtellung eines ſchnellen Vorgangs läge, nicht erreicht wird. Nicht erſtrebt, wird man nicht ſagen können.

Was macht denn einen Vorgang raſch? daß ſeine Teilvorgänge ſich zeitlich ſo drängen, daß ſie ſich nicht deutlich ſondern laſſen. Für die Reflexion ſind ſie da, alle, für die Beobachtung nicht. Die greift je nach ihrer Schärfe ein par Einzelheiten heraus; trifft ſie die weſentlichſten, hält ſie ſie feſt und ſtellt ſie ſie dar, ſo hat ſie das Problem der Bewegungsdarſtellung gelöſt. Wie ſchwer das iſt, zeigt jede Anfangskunſt – gar ſehr die griechiſche –, und auch unſere Dichtung lehrt es an vielen Stellen.

Den Angriff eröffnet Pandaros. Die eigentliche Waffentat iſt in bekannter Weiſe mit bekannten Ausdrücken geſchildert, worauf ich nicht weiter eingehe. Die Verwendung der Rede erinnert an die der erſten Schußſzene von *E* (Pandaros – Diomedes); neu aber iſt, daß das eigentlich Entſcheidende **nur** durch ſie gegeben iſt. Pandaros Lanze durchdringt den Schild des Diomedes und nähert ſich dem Harniſch, da ruft er triumphierend:

E 284 βέβληαι κενεῶνα διαμπερές,

Diomedes antwortet:

ἤμβροτες, οὐδ' ἔτυχες.

Die Doppelrede erſetzt alſo hier ganz und gar die direkte Schilderung, während die einfache vorhin nur ein retardierendes Moment bildete. Gleich iſt, wie in beiden Fällen der Dichter dafür ſorgt, unſere Spannung zu erwecken; Pandaros vorzeitiges Geſchrei lenkt uns nämlich beide Male erſt auf eine falſche Fährte.

Wie es gekommen iſt, daß Diomedes der Verwundung entgangen iſt, das bleibt der Dichter ſchuldig. Im Vergleich mit der Genauigkeit, wie ſonſt derartiges ausgeführt wird, (Γ 348, Γ 360, Γ 373/74) iſt das auffallend.

Nach Pandaros wirft Diomedes die Lanze. Der Weg, den ſie nimmt, was ſie ausrichtet, wird in der bekannten, objektiven Weiſe erzählt, nicht als ob ſich etwas **in** einem vollzöge, wenn man verwundet wird, ſondern nur **an** einem. Ganz friſch und neu iſt der kleine Zug am Ende:

παρέτρεσσαν δέ οἱ ἵπποι. E 295

Was bis jetzt erzählt wurde, erwuchs aus der Fülle der Schlachtenſzenen der Ilias gewiſſermaßen von ſelbſt; der Dichter brauchte nur zu nehmen, was ſich von allen Seiten bot; hier iſt Beobachtung des Lebens.

Aeneas umwandelt den gefallenen Feind, um wenigſtens E 299
den Leichnam zu ſchützen. Hier findet ſich die erſte ausführlich erzählte Amphibaſis; die Action iſt zerlegt, das in jeder einzelnen vorherrſchende Gefühl gegeben: Aeneas ſpringt vom Wagen – er fürchtet für den Leichnam; er umſchreitet ihn – unerſchrocken wie ein Löwe; er ſtreckt die Waffen vor – voll Begierde des Kampfes; er ſchreit gräßlich auf – hier fallen Action und Gefühl in eins. Wir haben alſo analyſirende Erzählung wie Γ 113—115, nicht rein charakteriſierende wie Γ 2—14; aber die analyſierten Vorgänge ſind zugleich charakteriſiert. Dabei iſt eine vorzügliche Steigerung erzielt und, was bemerkenswert iſt, der Horizont unſerer Szene iſt erweitert worden. Über die par handelnden Perſonen

E 298, 301 weg schweift unser Blick zur Masse des Heeres; wir haben eben kein Turnier; wir sind im Kriege.

Diomedes ergreift einen Feldstein und wirft ihn dem Aeneas gegen die Hüftpfanne; der sinkt aufs Knie und stützt
E 309 sich mit der Hand (παχείῃ) gegen die Erde. Die Erzählung ist wieder rein objektiv; sie giebt, was man als **Zuschauer** sehen würde: Das Bild des Zusammenbrechenden.

Es dürfte gut sein, hier einen Augenblick inne zu halten. Eben erst trat hervor (291–296), wie rein äußerlich eine Verwundungs- ja Sterbeszene erzählt wurde, als ob es sich nur um etwas für die Anschauung handelte und nichts dabei gefühlt würde. Aber wir brauchen nur unsere Gedanken einen Augenblick voraneilen zu lassen zu der erschütternden Szene von Hektors Tode, wie wir da die tiefe Bitterkeit, das Herzzerreißende dieses Heldentodes mit durchkosten, um uns zu erinnern, was diese Poesie, um uns zu zwingen, vermag. Also sie verzichtet nicht aus Ohnmacht, nur aus weiser Oekonomie, wenn sie, die von Blut Triefende, uns im allgemeinen jene Dinge so ruhig und gelassen erzählt und sich szenenweise jede kleinste Bemerkung spart, die auf unser Gefühl zu wirken beabsichtigte. Dieser Verzicht ist zu verzeichnen – und er ist zu verstehen. Wir werden das um so sicherer tun, wenn wir nicht blos an die Momente höchster Kraft der Ilias denken, um derentwillen wir uns in minder bedeutenden gern bescheiden, sondern auch an jene zarten, gelegentlichen Gefühlsanklänge, für die wir wegen der im Ganzen vorwiegenden Mäßigung, ja Sprödigkeit um so empfänglicher sind. Einen solchen Gefühlsanklang hatten wir bereits, aber ich überging ihn an seinem Ort, um, was im Einzelnen nicht viel besagt, im Vergleich aufzunehmen.

Wie rührend ist es Δ 523 gerade in seiner Anspruchslosigkeit, wenn Dioreus stirbt.

ἄμφω χεῖρε φίλοις ἑτάροισι πετάσσας.

Wie fühlt man die Hülflosigkeit, das Hülfesuchende dieser letzten, schweren Minute mit nach. Anders ist es, gehört aber

auch hierher, wenn der Dichter ſeinen Helden zwar ruhig ſterben läßt, aber von dem Leid ſpricht, das er hinterläßt. So *E* 152f. Da tötet Diomedes die beiden Söhne des Phainops:

φίλον δ' ἐξαίνυτο θυμὸν
ἀμφοτέρω, πατέρι δὲ γόον καὶ κήδεα λυγρὰ
λεῖπ', ἐπεὶ οὐ ζώοντε μάχης ἐκνοστήσαντε
δέξατο· χηρωσταὶ δὲ διὰ κτῆσιν δατέοντο.

Ähnlich *Δ* 477f. Gerade dieſes Mittel wird oft angewandt, oft noch eindringlicher, z. B. *Λ* 241f. Oft auch in anderem Zuſammenhange, z. B. um unſere Freude an plötzlicher, unerwarteter Rettung zu erwecken. (*E* 24.)

Ich kehre zu der verlaſſenen Szene zurück.

Wie Aeneas ſchwer getroffen am Boden liegt, bemerkt ihn Aphrodite (*ὀξὺ νόησε*); ſie ſchlingt ihre weißen Arme um E 312
den lieben Sohn und trägt ihn fort.

Die Erzählung ſpaltet ſich nun: Sthenelos hat den Auftrag auszuführen, den Diomedes ihm vor dem Kampfe gegeben hat, und Diomedes hat Aphrodite mit Aeneas zu verfolgen. Wir haben alſo Parallelhandlungen — keine leichte Aufgabe für einen homeriſchen Dichter. Sie als ſolche zu geben, d. h. die Gleichzeitigkeit irgendwie durch die Konſtruktion auszudrücken, darauf verzichtet er denn auch wohl oder übel. Er weiß aber einen Erſatz; er verbindet die beiden nacheinander erzählten Handlungen. Er läßt nämlich den Sthenelos zuerſt ſeine Aufgabe erfüllen (*οὐδ' ἐλήθετο*) und ihn dann dem E 319f.
Diomedes nacheilen; ſo kommt er auf die einfachste Art wieder zu dieſem hin. Daß über alledem Pandaros Leichnam vergeſſen wird, iſt kein Wunder.

Diomedes alſo jagt hinter Aphrodite her, erreicht ſie und E 330f.
verletzt ſie mit ſeinem Speer an der Hand. Das geht ſehr raſch vor ſich, und der Dichter verſteht auch raſch zu ſchildern. Er dringt nämlich raſch bis zum Hauptpunkte der Handlung vor; Diomedes erkennt die *ἄναλκις θεός*, die er vor ſich hat, holt ſie ein, ſpringt auf ſie zu und verwundet ſie. Die nähere Ausführung – hier natürlich beſonders intereſſant, weil es

ſich um etwas ſtofflich Neues handelt – ordnet ſich geſchickt unter, d. h. ſie tritt an dieſen erſten Teil der Handlung heran, drängt ſich aber nicht in ihn ein. Aphrodite läßt Aeneas fallen. Apollon nimmt ihn auf, und Diomedes ruſt der Göttin höhniſch und gebieteriſch zugleich zu, ſie ſolle weichen. Die Gleichzeitigkeit dieſer beiden Handlungen iſt durch *μὲν – δέ* deutlich gemacht.

Der Einfall, dem Diomedes ein Schlußwort zu geben, iſt ſehr fruchtbar. Der Inhalt der Szene wird erſt damit ausgeſchöpft, und ſie wird ſehr wirkungsvoll abgeſchloſſen; zugleich auch tritt Diomedes wieder in den Vordergrund, und wenn der Dichter Aphrodite in den Olymp gebracht haben wird, was er zunächſt tut, ſo wird er es leicht haben, Diomedes wieder zu finden. Das aber hat er nötig; denn die Handlung iſt noch nicht aus.

Die Parisſzene im *Γ* war nicht ſo klug komponiert; denn über der Abſicht, den Alexandros, der aus dem Kampfe mit Menelaos weggeriſſen worden iſt, mit Helena zuſammen zu ſchildern, hat der Dichter den Menelaos zu ſehr ins Dunkel geraten laſſen, und wir müſſen uns erſt beſinnen, daß noch etwas fehlte, wenn wir nach dieſer Szene wieder zu ihm zurückgeführt werden. (*Γ* 449.) Hätte der Dichter nach Paris plötzlicher Entführung auch nur in einem halben Verſe des Menelaos gedacht, ſo wäre die Gewaltſamkeit vermieden geweſen. Hier finden wir, was dort fehlte: Der Held, der nur im Moment zurücktritt, aber noch nicht abtritt, zieht noch einmal ſo ſtark unſere Aufmerkſamkeit auf ſich, daß wir merken: von dir bekommen wir noch zu hören.

Apollon, der Aeneas aufgenommen und mit dunkler Wolke umhüllt hat, ſcheint ruhig neben ihm ſtehen geblieben zu ſein. Diomedes „erkennt“, wie vorhin, wen er vor ſich hat. Dieſer Kampf verlangt etwas Beſonderes; bewunderungswürdig iſt, wie der Dichter es findet:

E 436/437 *Τρὶς μὲν ἔπειτ' ἐπόρουσε κατακτάμεναι μενεαίνων*

Τρὶς δέ οἱ ἐστυφέλιξε φαεινὴν ἀσπίδ' Ἀπόλλων.

Dreimal ſpringt Diomedes gegen den unſterblichen Gott an; dreimal erſchüttert dieſer den ſchimmernden Schild. Wirkungsvoller und einfacher zugleich konnte nicht geſchildert werden; wie malt ſich in der Verdreifachung des Verſuchs Diomedes heißes Ungeſtüm und wie des Gottes Übermacht! Keine detaillierende Schilderung könnte den Effekt dieſer Zuſammenfaſſung erreichen.

Wie Diomedes das vierte Mal losbricht, da weiſt ihn der Gott mit furchtbaren Worten zurück; Diomedes weicht, und Apollon birgt den Aeneas, fern von der Schlacht, in ſeinem Tempel.

In der Kompoſition dieſer Szene liegt eine gewiſſe Ähnlichkeit mit der der vorhergehenden. Sie ſteckt in dem dem Kampfe beide Male voraufgehenden *γιγνώσκων* und in den abſchließenden Worten. Der, der den anderen zum Weichen zwingt (vorhin Diomedes, jetzt Apollon) behält das letzte Wort; ſeine Bedeutung wird dadurch hervorgehoben, und was der Vorgang an tieferem Sinne bietet, wird ausdrücklich gefaßt. Eigentümlich unſerer letzten Szene iſt die bewußte Sprachkunſt. Sie operiert mit der Wirkung des Gleichklangs in dem zweimal vorangeſtellten *τρίς*, in dem

φράζεο, Τυδεΐδη καὶ χάζεο E 440

und in den vielen langen Silben mit *ω* in dem Schlußverſe:
ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων. E 442

Nach Abſchluß dieſer dritten, großen Diomedesſzene folgt viel Wirres und Widerſpruchsvolles. Eine Zeit lang ſcheint ein beſtimmter Plan überhaupt nicht vorzuliegen; dann bildet ſich allmählich, ohne daß im einzelnen ſtreng daran feſtgehalten würde, die Abſicht heraus, die Troer vordringen zu laſſen, bis ſchließlich gegen Ende Athene ſelbſt eingreift und mit Diomedes zuſammen in furchtbarem Kampfe gegen Ares das Kriegsglück wieder zu den Griechen hinüberzieht. Die Beziehungen zu dem Vorhergehenden ſind dabei oft im Dunkeln

gelaſſen; einen offenbaren Widerſpruch bringt 795. Daß ſich hier Zudichtungen herangedrängt haben, die das Vorhandene nur halb berückſichtigen, iſt klar.

Suchen wir nach wie vor Einzelſzenen zu faſſen und deren Abſicht zu erkennen; vielleicht, daß wir dadurch auch für das Ganze etwas gewinnen.

Zunächſt haben wir nach Diomedes Zurückweichen vor Apoll eine Schlachtenpauſe, ausgefüllt dadurch, daß Apoll Ares auf den Kampfplatz treibt, daß Aeneas wieder hergeſtellt wird und daß bei Troern und Griechen Ermahnungsreden gehalten werden.

Fortwährend gekämpft kann nicht werden; die Dichter ermüden bei der Schilderung, wir beim Anhören. Pauſen ſind aus künſtleriſchen Gründen notwendig; aber ſie würden ſich auch ergeben, wenn ſie das nicht wären. Iſt ein Motiv ausgenützt, ſo muß, damit die Handlung fortſchreite, erſt ein neues eingeführt werden; dazu aber muß eben eine Pauſe gemacht werden.

Zur Ausfüllung der unſrigen ließ ſich etwas verwenden, was billig zu haben war: Ermahnungen. Die paſſen ſchließlich überall hin. Im *Δ* war eine große Szene daraus gemacht
E 460 f. worden, die ἐπιπώλησις; hier wirds weniger kunſtvoll betrieben. Ares treibt in Akamas Geſtalt, die Söhne des Priamos an, Sarpedon den Hektor, Hektor die Troer, die beiden Ajax, Odyſſeus und Diomedes die Griechen und Agamemnon nochmal die Griechen.

Das iſt ein bischen viel, auch wenn wir berückſichtigen, daß auf Ares, Sarpedon und Hektor deshalb näher eingegangen wird, weil ſie nachher hervortreten ſollen. Zudem iſt inhaltlich keine Ermahnungsrede mit der anderen verbunden, was doch leicht zu machen geweſen wäre. Wir haben alſo augen-
E 529—532 ſcheinlich Füllwerk vor uns; aber Agamemnons anſpornende Worte kommen dem Dichter der erſten folgenden Kampfesſzene zu; denn beides gehört zuſammen.

Nehmen wir nun die kleine Gruppe von Kämpfen vor, deren ersten Agamemnon führt. Inhaltlich hängen sie zusammen. *E* 533–58

Zuerst tötet Agamemnon den Gefährten des Aeneas, *E* 533–54
Dikoon, dann Aeneas die beiden Söhne des Diokles; Menelaos, *E* 541–56
dem sich Antilochos gesellt, will dafür Rache nehmen; Aeneas *E* 561–58
aber flieht, und die beiden wenden sich gegen ein anderes Gegnerpaar, Pylaimenes und dessen Wagenlenker.

Von der ersten Szene 533f. ist nichts Besonderes zu sagen. In der zweiten Szene, bei der ἕλε sofort im ersten Verse steht, wie sich das in derartigen kleinen Szenen nach früheren Beobachtungen erwarten läßt, nimmt zunächst die Personenangabe einen ziemlich großen Raum ein; dann schließt sich ein Vergleich an. Der ist ein wohlbekannter (οἵω τώ γε λέοντε δύω . .). Beides hat sein Recht; aber sehen wir genau zu, so erkennen wir, daß der Dichter beides deshalb so ausführlich bringt, weil er uns darüber wegtäuschen will, daß er den Kampf selbst überhaupt nicht ausführt. Wer ins Treffen kam, davon ließ sich schließlich jedesmal etwas neues sagen, unmöglich von der Waffentat.

Die Methode ist neu. Die Verwundungsstelle war bisher jedesmal genannt worden. Stände die Szene allein, so wäre die Art, wie sie erzählt wird, als trockene, phantasielose tadelnswert; im Zusammenhang mit vielen anderen genommen, hat sie eine lobenswürdige Oekonomie.

Man sieht, wie die Absicht, das Einzelne einem Ganzen einzuordnen, die Dichter erzog und ihre Erfindungsgabe auch nach der Seite hin entwickelte, Ersatz zu schaffen.

Steht die zweite Szene, die nur Angaben macht, aber nicht schildert, sozusagen fest, so ist in der dritten wieder Bewegung.

. . Μενέλαος
βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ *E* 562
σείων ἐγχείην.

Im einzelnen iſt das nichts neues. Neu iſt auch nicht, wie Menelaos uud Aeneas, nach Kampf trachtend, einander gegenüber treten, beide mit erhobenen Lanzen – wir kennen dieſe eindrucksvolle Kriegerſtellung von *F* her; – wohl aber iſt neu, wie die dritte Perſon, Antilochos, dazu kommt, wie er erſt von weitem die Gefahr ſieht, dann durch die *πρόμαχοι* ſchreitet und ſchließlich nahe an Menelaos herantritt. Das wird nicht alles hintereinander weg geſagt, ſondern die einzelnen Züge werden zwiſchen die Haupthandlung verteilt. Das iſt alles ſehr lebhaft und bewegt. Zwei Gegner ſind dem Aeneas zu viel; er weicht zurück. Er erſchrickt alſo oder fürchtet ſich; das ſagt der Dichter aber nicht. Gewiß hätte er auch ein *δεῖσε δ᾽ ὅ γε* zuſtande bringen können, wie wir es gleich hernach (*E* 623) finden; daß ihm das *εἶδεν* näher lag, bleibt intereſſant. Es war ſo vorgebildet, ſo gegeben, daß ein homeriſcher Held etwas **tut**, weil er etwas **sieht**, daß es dem Dichter faſt unwillkürlich kam.

Solche Kleinigkeiten in den Füllſzenen ſind geeignet, das Weſen dieſer Poeſie in den großen Szenen klar zu machen, wie Spiegelbilder die Eigenheiten der Originale. „Die Regel iſt immer intereſſanter als die Ausnahme."

E 576 f. An dieſe Szene ſchließt ſich der Kampf von Menelaos und Antilochos gegen Pylaimenes und ſeinen Wagenlenker an. Formal bietet er nichts Bemerkenswertes. Stofflich iſt neu der ſeltſame Einfall, daß Mydons Leichnam, vom Wagen geſtürzt, häuptlings im tiefen Sande ſtehen bleibt, bis die
E 585–588 Pferde, die Antilochos den Griechen zuführt, ihn umwerfen.

Es folgt, nachdem Hektor auf Aeneas und Antilochos
E 590 aufmerkſam geworden iſt (*ἐνόησε*), das Vordringen der Troer
E 592 unter Ares und Enyos grauſiger Führung. Diomedes, *ἰδών*,
E 600 f. erſchrickt und befiehlt den Seinen Rückzug vor dem Gotte, aber mit der Front nach dem Feinde.

Was hier von Diomedes erzählt iſt, **lässt** ſich an das Vorhergehende anſchließen – Diomedes Erfahrung mit Apoll konnte ihm ſeine Kriegsluſt gegen einen Gott ſehr wohl nehmen,

auch konnte plötzlich eine Erinnerung an Athenens Verbot in ihm auftauchen – es **ist** aber **nicht** angeſchloſſen.

Ob hier bewußt eine mögliche Beziehung übergangen iſt, ob alſo hier ein Dichter dichtete, der das Vorhergehende kannte, darüber aber ſchwieg, weil es nicht nötig war davon zu reden, oder ob urſprünglich unabhängig von einander Gedichtetes hier aneinandertritt, die Beziehung alſo unausgeſprochen blieb, weil ſie gar nicht im Plane lag und ſich nur zufällig ergab, darüber läßt ſich eine ſichere Entſcheidung nicht fällen. Beide Fälle ſind möglich. Die Dichter der Ilias intereſſieren ſich oft ſo wenig für eine pedantiſche Feſtſtellung von vorhandenen Beziehungen (vgl. den Fall in *Γ* – Hektors Herausforderung – andere Fälle werden noch kommen), daß man immer hiermit rechnen muß.

Ganz gewiß läßt ſich aus dieſer im kleinen ſich verratenden Abgeneigtheit der Ilias die Kompoſition ſtreng durchzubilden, ein großer Teil ihrer Ungenauigkeiten auch im weiteren Zuſammenhange erklären. Und was ſich damit noch nicht erklären läßt, wird doch immerhin weniger auffällig. Kindlich klug, lebhaft neugierig lauſchte man dem Einzelnen; das Intereſſe daran war ſo groß, daß darüber das am Ganzen zurücktrat. Es hat nicht ganz gefehlt; denn ſonſt hätten wir nicht die Einheit des Ganzen, die wir doch ſchließlich haben; aber es war jederzeit zu ſuspendieren, wenn nur das Einzelne gut war. Das iſt eine Grundtatſache für jene Poeſie; ihre Erkenntnis muß zu der anderen hinzutreten, daß viele Hände an der Ilias gearbeitet haben; dieſe allein iſt zu äußerlich.

Ich kehre zurück. Der Dichter hat Diomedes weggebracht. Andere Helden ſind im Moment nicht im Vordergrunde der Handlung. Die Troer dringen vor.

Es folgt eine nur eben ſkizzierte Szene, in der Hektor E 608/609
Meneſthes und Anchialos tötet, dann eine etwas ausgeführtere, in der Ajax Amphion zu Falle bringt. Vom Waffenraube muß er ablaſſen, nicht, weil ein beſtimmter Gegner naht, ſondern weil die Troermaſſe ihn bedrängt. Das hatten wir

ſchon einmal. (*Δ* 532f.) Aber das Motiv von dort iſt um-
E 620 geändert; denn Ajax kann *λὰξ προσβάς* wenigſtens ſeinen Speer aus dem Leibe des Gefallenen ziehen.

Es folgt

E 628

Tlepolemos und Sarpedons Zweikampf.

Die Einführung iſt, daß die *μοῖρα κραταιή* den Tlepolemos auf Sarpedon treibt, d. h. – es iſt überhaupt keine Einführung da. Alle größeren, ſorgfältig ausgeführten Szenen, die wir bis jetzt hatten (der Zweikampf in *Γ*, Pandaros Schuß in *Δ*, die Diomedesſzenen), hatten eine. Allerdings iſt Diomedes erſtes Auftreten auch nur mit *ἔνθα* eingeleitet (*E* 1). Aber Diomedes war in der Epipoleſis genügend gekennzeichnet, und das Vordringen gerade eines Griechenfürſten bedurfte, wie die Dinge nach *Δ* lagen, überhaupt keiner beſonderen Motivierung.

Tlepolemos erſcheint hier ſo überraſchend, daß auch aus Gründen der Erzählungstechnik dieſe Szene als Einſchiebſel angeſehen werden muß. (Die ſonſtigen Gründe ſind bekannt.) Als ſolches aber fand es hier einen guten Platz; denn die vielen kleinen Epiſoden haben angefangen zu ermüden.

Wie auf eine Einführung, ſo verzichtet der Dichter auch auf irgend eine, wenn auch noch ſo kurze Schilderung ſeines neuen Helden, die doch bei Diomedes nie gefehlt hatte.

Alſo Tlepolemos iſt gegen Sarpedon geraten. Zur Erzählung deſſen was nun geſchehen ſoll, leitete die bekannte Formel: *οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες* über. Zuerſt ſpricht Tlepolemos, dann Sarpedon; dann werfen beide ihre Speere zu gleicher Zeit, und beide werden verwundet. Der Kampf hat ein Nachſpiel, denn während der verwundete Sarpedon weggetragen wird, naht Odyſſeus und wütet entſetzlich unter den Lykiern, bis Hektor ihm Einhalt tut.

Einleitung eines Kampfes mit einer Doppelrede haben wir noch nicht gefunden; wir werden ſie aber bald wieder finden (*Z* 119f), in der Szene zwiſchen Glaukos und Diomedes

und zwar demſelben Zwecke dienend, ein Stück Heldenſage zu erzählen. Zu beachten iſt, wie in unſerer Szene beide Helden einen Anteil an dieſer Erzählung übernehmen, indem Sarpedon zu dem, was Tlepolemos nur halb ausführt, die Ergänzung giebt. Zu beachten iſt ferner, wie die Erzählung dieſer vergangenen Dinge nicht herausfällt, ſondern ſehr geſchickt mit dem verbunden iſt, was der Augenblick fordert. Tlepolemos und Sarpedon ſprechen doch nicht deshalb miteinander, damit von Herakles geredet wird – wenn das der Dichter auch will – ſondern um einer dem andern zu ſagen, was er für ſich vom Kampfe erwartet; was Herakles bei Troja ausgerichtet hat, darf dies nur illuſtrieren. Und ſo ſtellt es ſich in unſerer Szene auch dar.

Wenn man es zu machen verſteht – wie die Dichter der Ilias – ſo ſind in eine Erzählung eingelegte Reden wirklich ein fruchtbares Ding! Wie leicht und natürlich geben ſie Abſchweifungen Raum! Wir werden nicht ſelbſt in die Ferne geriſſen; wir ſehen ſie nur, gleichſam von einer Warte aus daliegen und bleiben dem hübſch nahe, dem wir nahe bleiben ſollen.

Bei der Waffentat iſt neu, daß beide Gegner auf einmal werfen. Gelegentlich der Unterſuchung des Kampfes zwiſchen Diomedes und den Söhnen des Dares (*E* 9–26) wurde feſtgeſtellt, daß die nachdrückliche Scheidung πρότερος – ὕστερος bei einem Kampfe, der nicht offizieller Zweikampf war, nicht nötig und jedenfalls von dort entlehnt war. Dieſe Vermutung wird nun e contrario beſtätigt.

Tlepolemos ſtirbt – an das Gefühl zu appellieren, unterläßt der Dichter dabei – von Sarpedon hält Zeus, ſein Vater, das Schlimmſte ab. Seine Gefährten tragen ihn weg. Erſt jetzt merken wir, daß die Schar der Lykier in unmittelbarer Nähe iſt. Dergleichen iſt ſchon öfters vorgekommen; es muß aber doch immer wieder hervorgehoben werden. Es zeigt ſo ſehr deutlich die Sorgloſigkeit dieſer ganzen Kompoſitionsweiſe. Wenn die Gefährten, die Schar der

Stammesgenoſſen, etwas zu tun haben werden, denkt der Dichter, dann werden ſie ſchon genannt werden. Gut, aber dann bleibt auch beſtehen, daß wir Bilder bekommen, wie die Schwarz-Rot-Malerei ſie uns malt, auf dunklem Hintergrunde ein par Figuren. Nur von Zeit zu Zeit zeigt es ſich, welche Fülle von Geſtalten ſich neben den Haupthelden der Ilias regt.

Ein realiſtiſcher kleiner Zug belebt die Erzählung von der Wegtragung des verwundeten Sarpedon. Die Lanze iſt in
E 664 665 ſeiner Hüfte ſtecken geblieben und ſchleift über den Boden hin.

Unter den Zurückbleibenden richtet Odyſſeus ein wahres Blutbad an. Wie wird das erzählt? Sieben Namen nacheinander werden aufgezählt:

E 677/678 *ἔνϑ᾽ ὅ γε Κοίρανον εἷλεν, Ἀλάστορά τε Χρομίον τε*
Ἄλκανδρόν ϑ᾽ Ἅλιόν τε Νοήμονά τε Πρύτανίν τε.

Was wollte der Dichter? Den Begriff Viele deutlich machen. Aber Namen ſind leer, wenn man die Perſonen nicht kennt. Auf die Begriffszerlegung hätte eben in dieſem Falle verzichtet werden müſſen; ein Vergleich wäre hier am Platze geweſen, wie ſie ja ſonſt überreichlich zu Gebote ſtehen (ſ. *Λ* 155f.) Oder es hätte eine andere Auskunft getroffen werden müſſen, etwa ſo, wie wir ſie gleich hernach wieder finden werden (705 – 708). Unſer Fall iſt intereſſant, weil er lehrt, daß die überall hervortretende Eigenheit der Ilias, mit den Perſonen wie mit bekannten zu ſchalten, die feine Empfindung für die Grenze hatte abſtumpfen laſſen.

E 680 Odyſſeus bemerkt Hektor. Als Odyſſeus vorhin eingriff, hatte er auch den Sarpedon bemerkt (669). Da folgte der Vers:

E 670 *Τλήμονα ϑυμὸν ἔχων μαίμησε δέ οἱ φίλον ἦτορ*

hier:

E 681 *Βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυϑμένος αἴϑοπι χαλκῷ,*

dort alſo Schilderung des inneren Zuſtandes, hier des äußeren. Das ſcheint verſchieden, aber das eine iſt ſo formelhaft wie das andere. Die Abſicht iſt in beiden Fällen dieſelbe. Während

einer geht, *κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ* oder *τλήμονα θυμὸν ἔχων* in ſeinem lieben Herzen trachtet, geſchieht nichts, und wir haben Zeit, unſere Gedanken an den Helden zu ketten, uns ſeinen Zuſtand vorzuſtellen, eventuell uns ein Bild zu machen.

Mehr als ein Krieger muß dem Hektor ſein Leben laſſen; *E* 705–708
auch hier werden, wie kurz zuvor, (677, 678) die Namen hintereinander aufgezählt. Diesmal aber hat jeder ſein Epitheton; dadurch kommt das aeſthetiſche Gefühl, das vorhin verletzt war, wieder zu ſeinem Recht. Hinter den Namen ſtecken doch nun Perſönlichkeiten.

Die Aufzählungsmethode muß nun aber doch, was vorhin noch verſäumt wurde, als weiteres Mittel der Darſtellung gedrängter Kämpfe, den übrigen zugezählt werden. Es hat ſich ſchon gezeigt, daß die Dichter der Füllſzenen in die Enge gerieten bei ihren Verſuchen qualitativ zu variieren, was doch immer dieſelbe Sache war; hier wird kurzweg darauf Verzicht geleiſtet und quantitative Häufung tritt dafür ein.

Ich komme zur letzten, großen Szene unſeres Geſanges, von der ſchon geſagt wurde, daß ihre Verbindung mit dem Vorhergehenden an Unklarheiten leidet. Ihre Beſtandteile ſind zu ſondern. Es ſind vier:

1) Here und Athene begeben ſich nach Beſprechung und Vorbereitung aufs Schlachtfeld. *E* 710–792
2) Athene befiehlt dem Diomedes den Angriff auf Ares. *E* 793–834
3) Gemeinſamer Kampf von Athene und Diomedes gegen Ares. *E* 835–863
4) Ares weicht in die Götterburg auf dem Olymp. *E* 864 bis Schluss

Nur die Verſe 793–863 kommen hier in Betracht.

Letzte Diomedesszene. *E* 793–863

Wie es möglich iſt, daß Diomedes jetzt plötzlich wieder unter ſeiner Verwundung von vorhin leidet, iſt ſchwer be-

greiflich. Die Löſung dieſes Problems muß den Unterſuchern der homeriſchen Frage überlaſſen bleiben.

Es iſt intereſſant zu ſehen, wie im erſten Teile unſerer Szene friſche Beweglichkeit und ſtrenge, faſt ſteife Stiliſierung ſich miſchen. Nicht daß Diomedes **während** des Geſprächs das Blut abtrocknet, Athene **zwischendurch** das Pferdejoch um-
E 794—799 faßt, nein, alles, was zur Situation gehört, wird vor dem Ge-
E 800—834 ſpräch vollſtändig abgemacht; die Unterredung ſelbſt vollzieht ſich von beiden Seiten ganz ſteif. Dann ſofort wieder Bewegung und Leben. Athene zieht Sthenelos vom Wagen;
E 838 ſie tritt ſelbſt mit Diomedes hinein; die Achſe kracht unter der Doppellaſt der furchtbaren Göttin und des heldenhaften Mannes. Athene lenkt auf Ares zu, der gerade den Periphas niedergeworfen hat. Beachten wir: Ares war noch nicht in einer beſtimmten Stellung und Handlung gegeben; wir wußten wohl, daß er da iſt, hatten aber kein Bild von ihm. Gewöhnlich ordnen die Dichter dle beiden Parteien, ehe ſie ſie zuſammengeraten laſſen. Als das einmal nicht geſchehen war (im *Δ*, wie Pandaros auf Menelaos ſchießt), bedurſte es eines beſonderen Kunſtgriffes, um das Verſäumte nachzuholen; hier ſchweift der Dichter ohne jede Zaghaftigkeit von Diomedes
E 842 f. und Athene weg und ſtellt und beſchäftigt Ares. Das iſt als Kompoſitionsleichtigkeit zu würdigen. Freilich, wie nun der Dichter bei Ares iſt, erzählt er auch von ihm aus weiter. Ein Hin und Her zwiſchen den einzelnen Perſonen würde der Kompoſitionsweiſe der Ilias nicht entſprechen. Ares geht alſo
E 849 nun dem Diomedes entgegen. Die Kämpfer geraten aneinander:

E 850 *Οἱ δ᾽ ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ᾽ ἀλλήλοισιν ἰόντες.*

dann kämpfen ſie *πρότερος, ὕστερος.*

Das iſt kurz erzählt ohne Neuerfindungen bis auf die
E 859 f. von Ares Aufſchrei.

Den Reſt des Geſanges nehmen Götterſzenen ein. Ich laſſe ſie aus und gehe zu *Z*.

Z

Τρώων δ' οἰώθη καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνή· Z 1—4
πολλὰ δ' ἄρ' ἔνθα καὶ ἔνθ' ἴθυσε μάχη πεδίοιο,
ἀλλήλων ἰθυνομένων χαλκήρεα δοῦρα,
μεσσηγὺς Σιμόεντος ἰδὲ Ξάνθοιο ῥοάων.

Zum zweiten Male bietet ſich eine Schilderung der Schlacht im großen. Das erſte Mal war es *Δ* 446 f. Ein Gemeinſames haben beide Schilderungen: Das Hervortretenlaſſen des **nicht persönlichen Subjekts.** Die *φύλοπις αἰνή* oder die *μάχη* ſelbſt werden Träger der Handlung. Das löſt uns vom Einzelnen los, wie es kräftiger garnicht geſchehen könnte.

Nach vier Verſen folgen wieder Einzelkämpfe. Es ſind eine ganze Reihe hintereinander, wenig ausgeführt. Bekannte Erzählungsſchemate ſind hier gemiſcht. Das erſte, wo die Z 5—11 nähere Ausführung an eine allgemein gehaltene Angabe des Reſultates angehängt iſt, wurde bei Unterſuchung von *E* 37 bis 48 klar gemacht, das zweite, wo die nähere Ausführung Z 12—19, 21—28 ganz fehlt und an ihre Stelle ein Bericht über die Perſon tritt, bei der Analyſe von *E* 541–560. Aber keine der beiden Erzählungsformen iſt diesmal pedantiſch feſtgehalten. Zuweilen ſchiebt ſich ein Vers dazwiſchen, der nur ein kurzes *ἐξενάριξεν* oder *ἔπεφνε* enthält; zuweilen iſt dem Verbum noch Z 20, 29 eine nähere Angabe zugeordnet, oder ein Partizipium faßt Z 30/31, 3 die Situation des Gegners. So mutet die Versgruppe neu Z 36 an, obwohl nicht mit neuen Mitteln gearbeitet iſt.

Neues bringt erſt die Szene mit Menelaos. Auf toller Z 37 f. Flucht ſind Adraſts Pferde mit dem Wagen gegen einen Baum gerannt; er ſelbſt iſt herausgeſchleudert und aufs Geſicht gefallen.

πὰρ δέ οἱ ἔστη Z 43/44
Ἀτρεΐδης Μενέλαος ἔχων δολιχόσκιον ἔγχος.

Diesmal nichts von *ἴδε* oder *νόησε*, ſondern ſofort das ſehr eindrucksvolle Herantreten. Adraſt umfaßt Menelaos Knie und fleht um ſein Leben gegen Löſung. Menelaos iſt ſchon

bereit zu willfahren; aber da kommt Agamemnon. Wieder
Z 54 iſt das ſchleppende νόησε vermieden: ἀντίος ἦλθε θέων. Ein par anſtachelnde Worte, und Menelaos ſtößt des Flehenden Hand von ſich; Agamemnon tötet ihn.

Die Oekonomie des Ganzen iſt ausgezeichnet. Erſtens im Zuſammenbringen der Perſonen, dann darin, daß Menelaos nur eine ſtumme Rolle ſpielt. Die Geberde

Z 62 ὁ δ' ἀπὸ ἕθεν ὤσατο χειρὶ
ἥρω' Ἄδρηστον.

iſt viel wirkſamer, als wenn Menelaos dem Agamemnon geantwortet hätte. Doch darf nicht überſehen werden, daß der Dichter, ehe er Menelaos ſeine ſtumme Antwort geben läßt, ſchon erzählt, daß es Agamemnon gelungen iſt, ihn zu beſtimmen.

Z 61 Ὣς εἰπὼν παρέπεισεν ἀδελφειοῦ φρένας ἥρως
αἴσιμα παρειπών.

Unbedingt ſchwächt das den Effekt – aber die Kunſt des Auslaſſens iſt noch nicht entwickelt. Nur Effekte in einer Erzählung würdigen, heißt nur Gewürztes genießen mögen. Das iſt dem Geiſte der Ilias zuwider.

Z 65 Daß Agamemnon λὰξ ἐν στήθεσσι βάς aus dem Körper des Toten ſeine Lanze zieht, giebt einen kräftigen Abſchluß.

In die nun folgende Pauſe treten Ermahnungsreden – dieſes Mittel, Pauſen auszufüllen, wurde ſchon beſprochen. Dann geht Hektor auf Helenos Rat in die Stadt; der Schild
Z 117/118 hängt ihm vom Nacken und ſchlägt gegen die Fußknöchel.

Als er eben zuvor ſeine Leute ermahnte, hieß es:

αὐτίκα δ' ἐξ ὀχέων σὺν τεύχεσιν ἆλτο χαμᾶζε,
πάλλων δ' ὀξέα δοῦρε κατὰ στρατὸν ᾤχετο πάντῃ ·

Das waren die typiſchen Bewegungen; die nun geſchilderte iſt neu und friſch beobachtet. Wieder ſtehen Stiliſierung und Realismus dicht beieinander.

Es folgt

Die Begegnung von Glaukos und Diomedes. Z 119 f.

Wie der zum Fortſchritt der Handlung nicht nötige Kampf zwiſchen Sarpedon und Tlepolemos, entbehrt auch dieſe Szene jeder Einleitung. Die Perſonen werden kurz zuſammengebracht:

ἐς μέσον ἀμφοτέρων συνίτην μεμαῶτε μάχεσθαι. Z 120

dann folgt der bekannte Übergangsvers:

οἱ δ᾽ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ᾽ ἀλλήλοισιν ἰόντες, Z 121

und dann ſprechen beide nacheinander. Anſchaulich belebt iſt
das gar nicht. Kein Wörtchen über die äußeren Erſcheinungen
oder über die Bewegungen, nur das matte *συνίτην.* Erſt
zum Schluß, wie Diomedes nach Glaukos Worten ſeine Lanze
in die Erde ſtößt, kommt Leben in die Schilderung. Das Z 213
iſt die charakteriſtiſche Geberde eines, der nicht mehr kämpfen
will. Wenn aber danach beide vom Wagen ſpringen, ſo will Z 232
das nicht paſſen. Wenn man ſich aber klar gemacht hat,
was es mit dem *σὺν τεύχεσιν ἆλτο χαμᾶζε* auf ſich hat, ſo
hat man keinen Grund, ſich zu wundern.

Der Inhalt des Geſprächs war es, worauf es dem Dichter vornehmlich ankam; er wollte ein Stück Sage erzählen und ſeine Erzählung mit ein par ſchönen Betrachtungen durchſetzen. Sein techniſches Hülfsmittel die Erzählung einzuführen, iſt ſehr einfach. Er läßt einfach den Diomedes ſeinen Gegner fragen, wer er ſei. Er fühlt, daß dieſe Frage motiviert werden muß; Diomedes fragt alſo, weil er ſich erſt vergewiſſern will, ob nicht etwa ein Gott ihm gegenüber ſtehe.

Das zeigt wieder, wie wenig peinlich die Dichter der Ilias mit dem Motivieren umgingen. Gewiß läßt ſich die Scheu des Diomedes rechtfertigen; fehlt doch jetzt ein beſonderes Gebot der Athene. Immerhin nimmt ſich ohne jede Anſpielung darauf ſeine Scheu etwas ſeltſam aus. Aber das

fühlt der betreffende Dichter nicht; er ſieht nur, daß ſein Motiv gut iſt, um herbeizuführen, was herbeigeführt werden ſoll. Das genügt es, zu wählen.

Es hätte ja vielleicht auch irgend etwas Auffallendes in Glaukos Erſcheinung liegen können, was Diomedes Frage veranlaßte; aber der Dichter unſerer Szene hat keine ſtarke plaſtiſche Kraft. Es zeigte ſich ſchon an der geringen anſchaulichen Belebung des Anfangs, daß er den Vorgang nicht lebhaft vor ſich ſieht.

Z 230 f. Die Szene ſchließt mit einem Waffentauſch.

Den übrigen Teil des Geſanges nehmen Vorgänge in Troja ein.

H

H 1—7 Hektor und Paris gehen aufs Schlachtfeld. Der Dichter ſchildert direkt die Stimmung der beiden Helden und dann im Bilde die der wartenden Troer. Hiermit ſchlägt er zugleich die Brücke zu den Troern; die betreffenden Verſe übernehmen alſo, abgeſehen von dem, was ſie an ſich bieten, eine beſtimmte Funktion. Wir erfahren aus dem Eindruck, den das Erſcheinen von Hektor und Paris dem Heere macht, zugleich, daß ſie dort ankommen. Der Dichter ſpart ſich, es direkt zu ſagen. Dasſelbe Subjekt aber iſt beibehalten; formal ſind Hektor und Paris die Träger der Handlung geblieben.

H 8—16 Die zunächſt folgenden kleinen Kriegsſzenen bieten ſo wenig, daß ſie übergangen werden können.

H 17 f. Dieſen Kämpfen ſchließt ſich ein Geſpräch zwiſchen Athene und Apollon an, das die Einleitung zu einer langen, ausführlich erzählten Szene bildet, zu dem

Zweikampf von Hektor und Ajax.

Die beiden Götter kommen kurzweg darüber überein, daß es für diesmal des Kämpfens genug ſei und daß eine Monomachie zwiſchen Hektor und einem der Danaer die Schlacht enden ſolle.

Der Dichter sah also in dem Zweikampf ein Mittel, den endlich notwendig werdenden Abschluß des ersten Schlachttages herbeizuführen.

Eine Motivierung dieses Kampfes aus der Seele der Helden heraus schien sich nicht finden zu lassen. Kurz entschlossen verzichtet der Dichter darauf. Die Helden handeln, als ob sie ein ritterliches Spiel spielten; der Dichter begnügt sich damit, die äußere Veranlassung herzustellen. Helenos muß auf Athenes *H* 44 f.
Befehl Hektor zur Herausforderung antreiben. Hätte Hektor nun wenigstens gesagt: Laßt uns für heute aufhören, und damit es geschehe, wie es sich für Helden geziemt, so biete ich noch einen Waffengang zwischen mir und einen von Euch an, so sähe man doch, wie wirklich das Ende des ersten Schlachttages an dem Zweikampfe hängt. So aber ist auch auf diesen Zusammenschluß verzichtet. Der Kampfesabbruch muß nachher noch besonders herbeigeführt werden.

Erst jetzt erkennen wir: als Athene und Apoll verabredeten, daß die Monomachie den Schlachttag enden sollte, da meinten sie nicht, daß das direkt geschehen würde, sondern sie dachten nur, daß es darüber wohl dunkel werden und daß dann von selbst Ruhe eintreten würde. Ja, in der Tat, es ist so gekommen.

Der Gedankengang ist nun klar – der moderne Leser wird ein Lächeln nicht ganz unterdrücken!

Lehrreich ist die Sache auch; heute ist man etwas peinlicher!

Was die Anlage des Ganzen angeht, so fällt zunächst auf, daß auf dem Schlachtfelde gewissermaßen tabula rasa ist. Hier zeigt sich der Einfluß von *Γ*. Aber dort, wo der Kampf noch nicht ausgebrochen war, ging es sehr schön, daß Hektor „in die Mitte" trat und Agamemnon die Achäer sich niedersetzen ließ; hier hat das seine Schwierigkeiten. Gefühlt freilich sind sie nicht im mindesten. Als der Dichter seinen Plan machte, nahm er nur auf, daß die Heere und die Helden alle „da" waren; was sie gerade taten, stellte er sich nicht vor.

Hektor tritt also mit der schon aus *Γ* bekannten Bewegung (*μέσσου δουρὸς ἑλών*) auf Helenos Anstiften „in die Mitte", um *H* 55

ſeine Herausforderung vorzutragen. Agamemnon läßt ſeine Leute ſich niederſetzen; die beiden Götter nehmen in Geſtalt von Vögeln auf einer Buche Platz. Die Reihen der Mannen ſtarren von Helmen, Schilden und Speeren. Von den übrigen Heerführern verlautet zunächſt nichts.

Auf Hektors Herausforderung folgt ein längeres Schweigen. Niemand wagt ſich anzubieten, niemand abzulehnen. Endlich erhebt ſich Menelaos, und indem er ſich nicht an Hektor, ſondern an die Achäer wendet, erklärt er ſich, ungern zwar, zum Kampfe bereit. Dann legt er ohne Verzug die Waffen an. Wie kam es, daß er ungewaffnet war? Bei der Kahlheit des Ganzen erfahren wir darüber nichts. Im *Γ*, wo das Opfer und der Eid dem Kampfe verangingen, mochte die Abrüſtung ſtillſchweigend gegeben ſein; hier bleibt ſie unerklärt. Der Dichter hat ſich eben nicht ſcharf in die Situation hineingedacht, ſondern einfach die aus *Γ* übernommen. Als eine gegebene aber hat er ſie gut ausgenützt. Das Waffenanlegen illuſtriert ſehr hübſch Menelaos Bereitwilligkeit. Nun würde wohl, fährt
Η 104 der Dichter fort, Menelaos Ende nahe geweſen ſein, da Hektor ihm weit überlegen war, wenn nicht .... – Wer macht dieſe Betrachtung? Der Dichter ſelbſt. Und wozu? Gleich
Η 109f. darauf ſpricht ja Agamemnon mehr deutlich als höflich gegen Menelaos dieſelbe Beſorgnis aus. Nötig war ſie alſo nicht. Aber ſie bot einen Übergang zu den Heerführern; Menelaos Lebensende nämlich wäre nahe geweſen „wenn nicht" die *βασιλῆες Ἀχαιῶν* und Agamemnon eingegriffen hätten.

Gar oft tritt in der Ilias dieſe Scheu hervor, unvermittelt zu erzählen, mit anderen Worten, die Erzählungslinie an einem Punkte abzubrechen und neu anzuheben. Überleitungen zu ſchaffen, iſt ein weſentliches Stück ihrer Stiliſierung. Es wurde am Anfang von *Η* (1–7) eine ähnliche Beobachtung gemacht.

Η 106f. Um bei dem eben betrachteten Verſe (106) zu bleiben, die Heerführer ſind alle aufgeſprungen; Agamemnon hat des Bruders Hand ergriffen. Hier iſt die Schilderung belebt; wir ſehen alles vor uns. Menelaos läßt ſich überzeugen. Der

Vers, der es ſagt, iſt ſchon bekannt; (*Z* 61)

ὣς εἰπὼν παρέπεισεν ἀδελφειοῦ φρένας ἥρως *H* 120
αἴσιμα παρειπών.

Er erſetzt Menelaos Antwort. Die Diener nehmen Menelaos die Waffen wieder ab. Wieder nützt ſo der Dichter die Möglichkeit, die er hatte, den Vorgang zu illuſtrieren, gut aus. Wahrſcheinlich haben ſich inzwiſchen alle wieder hingeſetzt. Geſagt wird das zwar nicht; aber man muß es annehmen, da Neſtor ſich nun erhebt. Nicht einmal ſchweift inzwiſchen des Dichters Blick zu Hektor, der ſteht doch, der Antwort harrend, da, ſieht und hört alles und denkt ſich wahrſcheinlich auch einiges dabei.

Es iſt merkwürdig, wie eng die Erzählung der Ilias immer iſt, wenn eine Menge von Perſonen mit den verſchiedenſten Intereſſen an einem Vorgange beteiligt ſind. Der Dichter geht in einem ſolchen Falle gewiſſermaßen mit ſeiner Leuchte reihum. Wer gerade ſtark hervortritt, auf den wirft er alles Licht; ringsherum iſt mehr Dunkelheit als Dämmerung; es bot ſich ſchon öfters die Gelegenheit, darüber Beobachtungen zu machen.

Suchen wir den Dichter auch jetzt zu verſtehen. Für den Fortſchritt der Handlung iſt es ganz gleichgültig, ob und was Hektor ſich denkt, daß Menelaos erſt aufſpringt und dann wieder abrüſtet und was da drüben geſprochen wird; nur das iſt wichtig, wer ſchließlich als Kämpe für die Achäer auftritt. Das zu erledigen, fühlt der Dichter als ſeine Aufgabe, und er erfüllt ſie, indem er die Hauptgeſchehniſſe ſich langſam vor uns entwickeln läßt. Seine Aufmerkſamkeit zu teilen, auf Nebendinge zu achten und in ihrem Kontraſt zur Haupthandlung irgend einen Nebenreiz zu ſuchen, fällt ihm nicht ein. Nun, das iſt ſein gutes Recht; das findet ſich nicht einmal in der Ilias, ſondern immer wieder.

Neſtor hat ausgeſprochen; neun Helden erheben ſich; das *H* 161
tritt ſcharf und unverbunden an einander ohne vermittelndes und ſchwächendes *ἔπειτα*. Hier iſt alſo einmal auf die Stili-

ſierung durch Überleitung, von der wir vorhin ſprachen, verzichtet. – Der Dichter zieht erſt die Summe, dann zerlegt er, indem er die neun, wie ſie ſich nach einander erheben, aufzählt. Da ſie ſich **nach einander** erheben, war die Summe, genau genommen, erſt am Schluſſe vorhanden. Aber vorangeſtellt iſt ſie ungleich wirkſamer. Zum Worte kommt niemand von den neun Helden; der Dichter meldet nur, daß ſie bereit
H 169 ſind, ἔθελον πολεμίζειν. Neſtor ſchlägt vor, ſie möchten loſen. Jeder bezeichnet ein Los und wirft es in Agamemnons Helm; die Mannen beten, daß das Los den Ajax oder Diomedes treffen möge oder Agamemnon ſelbſt. Neſtor ſchüttelt, Ajax Los ſpringt heraus. Der Wirkung halber nimmt der Dichter das gleich voraus, wie er vorhin das ἐννέα πάντες der Aufzählung voranſtellte. Der Dichter iſt eben allwiſſend. Die drum herumſtehen können ja zwar erſt dann erkennen, daß es gerade Ajax Los war, als dieſer es als das ſeinige erklärt.
H 179–180 Aber Wunſch und Wunſcherfüllung kommen ſo, wie der Dichter
u. *H* 182 erzählt, gut aneinander.

Im übrigen iſt die ganz ſtrenge Beobachtung der zeitlichen Reihenfolge in der Erzählung auch durchaus nicht das Natürliche. Der menſchliche Geiſt läßt ſich nicht ſo feſſeln, daß es ihm nicht oft gelüſtete, das Nacheinander kühn zu überſpringen. Ganz natürlich und richtig alſo, daß ein Dichter zuweilen vom Ende her erzählt ſtatt vom Anfange. Sein Takt muß ihm ſagen, was gerade das Richtige iſt. Hier iſt alles gut.

Daß der Dichter das Heer gerade dadurch am Vorgange beteiligt, daß er es zu Zeus beten läßt und daß das Gebet – geſprochen oder gedacht – genau zwiſchen das Einlegen der Loſe und das Schütteln zu ſtehen kommt, erinnert wieder ſtark an *Γ*. (So auch Ameis Henſe). Doch haben Loſen und Gebet hier einen anderen Zweck als dort.

Unſer Dichter hat eine ſtarke Hinneigung zur direkten Rede. So ſpricht Ajax jetzt von ſeiner Freude, daß es an ihn gekommen ſei, Hektor zu bekämpfen; er fordert die Leute auf, Zeus um Sieg für ihn zu bitten; er ſelbſt habe die beſte

Hoffnung. Auch in *Γ* wird um den Sieg des achäiſchen Helden gefleht. Beide Gebete hier gehen alſo je zu einem Teile auf das in *Γ* zurück. Der Inhalt der Bitte iſt hier ſehr ſchwach. *H* 202–205
Hier ſtraft ſich, daß der ganze Zweikampf einen ſo wenig ernſten Zweck hat; es iſt, als ob die Leute das fühlten.[1])

Ajax rüſtet ſich. Die Frage, warum das nötig iſt, ſoll *H* 206
nun nicht noch einmal aufgeworfen werden; es würde ebenſo wenig eine Antwort zu finden ſein, wie vorhin. Wie er ſich rüſtet, wird nicht deutlich. Zuerſt ſcheint er nur den Harniſch anzulegen; aber dann iſt doch wieder von *τεύχεα πάντα* die Rede.[2]) *H* 207

Eine Abmachung darüber, wer den erſten Wurf hat, iſt nicht erfolgt; auch iſt kein Platz abgemeſſen. Es geht hier nicht ſo nach dem Reglement wie in *Γ*. Die Ideen ſeines Zweikampfes hat der Dichter von *Γ*; er hat von dort auch die Anlage; die Einzelheiten aber ſucht er unabhängig von dieſem Muſter zu geſtalten.

So treten auch die Helden nicht wie dort würdevoll und gemeſſen einander gegenüber. Hektor iſt immer noch im Dunkeln gelaſſen; der Dichter befaßt ſich nur mit Ajax. Der tritt allein vor, heldenhaft wild. Das iſt wundervoll geſchildert mit dreifacher Charakteriſtik:

μειδιόων βλοσυροῖσι προσώπασι, νέρθε δὲ ποσσὶν
ἤιε μακρὰ βιβάς, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος. *H* 212/213

Stolze Freude erfüllt die Argeier; den Troern zittern die Glieder, und Hektorn ſelbſt ſchlägt das Herz in der Bruſt.

Die Wirkung der heldenhaften Erſcheinung auf die zuſchauenden Heere war dem Dichter durch *Γ* an die Hand gegeben; es iſt ein ausgezeichnetes Mittel, auch uns unter ihren Bann zu bringen. Im Einfall alſo abhängig, iſt der Dichter in der Geſtaltung doch wieder ſelbſtſtändig. Dort einheitliche

---

[1]) Vgl. Roberts Hypotheſe über den Zweikampf. (Studien S. 172.)

[2]) Siehe Roberts Erklärung der Stelle. (Studien S. 169.)

Wirkung der zwei Helden auf die zwei Heere; hier auf beide verſchiedene durch einen. Dort beide Helden auch gegen einander in gleicher Aktivität; hier nur einer aktiv, der andere paſſiv. Hektor iſt gewiſſermaßen auf dem tiefſten Punkte, wie Ajax den höchſten erreicht.

H 219 Den mächtigen Turmſchild vor ſich, tritt Ajax nahe an Hektor heran und beginnt zu ſprechen. Hektor antwortet. Die Doppelrede einzulegen, war ein ſehr guter Einfall. Die Verhältniſſe der beiden Helden waren ſehr ungleich, und doch ſoll Hektor nicht der Kleinere ſein. Es muß alſo ein Ausgleich hergeſtellt werden; ein Moment der Ruhe muß gewonnen werden, in dem, was ſich ſtark verſchoben hatte, vom Dichter leiſe wieder zurechtgerückt werden kann. Eben den bietet
H 226 f. die Doppelrede.

Von innen heraus alſo erwachſen, nicht äußerlich entlehnt, erinnert ſie nicht an die Doppelreden oder an die einzeln geſprochenen, höhnenden Worte, die ſonſt wohl den Kämpfen vorangingen. Sie iſt durchaus originell. Ajax Anteil iſt ſchwächlich, Hektors energiſch. Man ſieht auch daraus, worauf es dem Dichter ankam. Die Faſſung von Hektors Worten iſt ſehr ſeltſam; ſie klingen wie ein Kriegstanzlied:

H 238—240 *οἶδ' ἐπὶ δεξιά, οἶδ ἐπ' ἀριστερὰ νωμῆσαι βῶν*
ἀζαλέην, τό μοί ἐστι ταλαύρινον πολεμίζειν ·
οἶδα δ'ἐπαΐξαι μόθον ἵππων ὠκειάων
οἶδα δ'ενὶ σταδίῃ δηίῳ μέλπεσθαι Ἄρηι . [1])

Den Reden folgt der Kampf. Er erinnert ſtark an den
H 244 f. in *Γ*, versweiſe ſogar Wort für Wort; aber doch unterſcheidet er ſich von ihm. Die Waffentaten ſind hier ſtreng ſymmetriſch an beide Kämpfer verteilt. In *Γ* hatte Menelaos entſchieden den Hauptanteil; Paris kam nur zu einem einzigen Lanzenwurf, während Menelaos mit Lanze, Schwert und ſchließlich

---

[1]) Vgl. die Bemerkung von Noeldechen: De imitatione in carminibus Homeri sono et rythmo effecta, und zur Sache Albracht Programm v. Pforta 1886 S. 32.

den Händen allein angriff. Hier wirft erſt Hektor die Lanze, dann Ajax; dann ſtoßen beide auf einander los; dann ſchleudert Hektor einen Stein, dann Ajax einen, und dann wollen beide zum Schwerte greifen; aber da wird der Kampf unterbrochen. Jeder Wurf oder Stoß wird von dem aus erzählt, der ihn tut (wie faſt immer), und immer übertrumpft der Zweite den Erſten. Eine Unterbrechung durch einen Ausruf oder ein Gebet wie in *Γ* giebt es nicht. Noch iſt der Kampf unent- *H* 274 f.
ſchieden; da treten die Herolde Talthybios und Idaios heran und fordern die Helden auf, abzulaſſen:

νὺξ δ' ἤδη τελέθει · ἀγαθὸν καὶ νυκτὶ πιθέσθαι . *H* 282

Ajax überläßt dem Herausforderer Hektor die Entſcheidung; der ſchlägt nun ſelbſt in direkter Rede dem Ajax vor, was die Herolde beantragt haben und bittet um Austauſch von *H* 288 f.
Geſchenken. Er ſelbſt giebt ſein Schwert mit Scheide und Schulterriemen, Ajax, von deſſen Zuſtimmung nicht beſonders berichtet wird, (unnötige Gegenrede fehlt durchaus in unſerm Stück) ſeinen Gürtel.

Der Kampfesabſchluß iſt ſehr ſchwächlich; der Dichter hat verſucht, das unter dem pomphaften Geſchenkaustauſch möglichſt zu verbergen. Ein Austauſch von Geſchenken kam ſchon in *Z* vor. Dort wie hier ſieht der Auffordernde den Zweck des Austauſches darin, daß es die Achäer und Troer auch weiterhin an den Fall erinnern ſoll, was in *Z* vernünftig und angemeſſen iſt, in *H* aber ohne rechten Sinn. In dieſem Punkte dürfte alſo *Z* Vorlage von *H* geweſen ſein, das ſonſt, wenn es entlehnt, ſich an *Γ* hält.

Nach dem Austauſch trennen ſich die Helden, jeder geht zu den Seinen. Die Achäer geleiten Ajax zu Agamemnon, die *H* 306 f.
Troer Hektor in die Stadt. Szenen in Agamemnons Zelt einerſeits und an den Toren von Priamos Palaſt andrerſeits ſchließen ſich an.

Agamemnon iſt nicht unmittelbar zur Stelle gedacht. An ſich iſt das merkwürdig; aber wir finden nur wieder, was

ſchon ſo oft vorkam, daß die Situation vernachläſſigt wird, ſobald ſie nicht mehr intereſſiert. Jetʒt intereſſiert nur noch die Beſprechung in Agamemnons Zelt und die in der troiſchen Agora.

Θ

Es beginnt ein neuer Kampfestag, den Zeus vom Ida aus
Θ 53 f. nach ſeinem Sinne zu lenken denkt. Die Heere rüſten ſich beiderſeits, und die Troer rücken aus der Stadt aus. Von einem Aufbruch der Achäer aus dem Lager iſt diesmal nichts geſagt. Aber beide Heere kommen, wie man nachher erſieht, auf dem Zwiſchengebiet zwiſchen Lager und Stadt zuſammen; alſo ſind auch die Achäer aufgebrochen. Der Mangel an Sorgfalt bei der Schilderung erklärt ſich daraus, daß einfach einige typiſche Verſe für den Aufbruch und Schlachtbeginn zuſammengeſtellt ſind, die ſo nicht ganz ausreichen.

Intereſſant ſind die auf den Aufbruch der Troer bezüg-
Θ 58, 59 lichen Verſe, deshalb nämlich intereſſant, weil ſie durch eine glückliche Sonderung und Zuteilung der Momente mit wenig Mitteln einen großen Effekt erreichen.

Θ 58/59 *πᾶσαι δ'ὠΐγνυντο πύλαι, ἐκ δ'ἔσσυτο λαός,*
πεζοί θ'ἱππῆές τε · πολὺς δ'ὀρυμαγδὸς ὀρώρειν.

Was hier wirkt, iſt das unverbundene Nebeneinander, die formale Unabhängigkeit bei ſachlicher Abhängigkeit. Sachlich würde es auf daſſelbe hinauskommen, wenn es hieße: lärmend ſtürmte das Volk durch die geöffneten Tore, oder: ſie öffneten die Tore und ſtürmten lärmend hinaus; aber wir würden dann nicht Vorbereitung, Haupthandlung und Wirkung rein für ſich faſſen, wie wir es jetʒt tun. Die Gegenſtändlichkeit der Darſtellung würde eine ungleich geringere ſein.

Θ 60–65 An den Aufbruch ſchließt ſich die uns ſchon bekannte typiſche Schilderung der Schlacht im großen (ebenſo Δ 446 f). Hier ſcheint ſie entbehrlich, weil außer ihr noch eine ſpezielle Schilderung der Schlacht Aller gegeben iſt (66 f.), ausreichend

als Überleitung zu den Einzelkämpfen. Streicht man aber die Verſe, ſo iſt überhaupt kein Zuſammenſtoß da, und der kann nach den Erzählungsgewohnheiten der Ilias nicht fehlen. Alſo liegt keine Interpolation vor, wohl aber bequeme Herübernahme vorgebildeter Verſe.

Die nun folgende Schilderung der Schlacht Aller faßt zuerſt kühn in zwei Verſe alles zuſammen, was ſich vom frühen Morgen an bis zum Mittage ereignet. Auch dieſe Verſe gehören dem allgemeinen Sprachſchatze der Ilias an, (Λ 84, 85, ähnlich Π 778/779.) Θ 66 f.

ὄφρα μὲν ἠὼς ἦν καὶ ἀέξετο ἱερὸν ἦμαρ, Θ 66/67
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἥπτετο, πῖπτε δὲ λαός.

Der Inhalt dieſer vielen Stunden wird in die knappſte Form gedrängt: πῖπτε δὲ λαός. Eine Beſchreibung, die in dieſer Kürze wirkt, muß eine beſondere Kraft haben. Sie liegt in der Wucht des Begriffes λαός. Wenn viele fielen, ſo hätten wir immer noch etwas, womit wir uns gegen das Schauerliche ſtemmen könnten; wenn der λαός fällt, das Kriegsvolk ſelbſt, zur Einheit zuſammengefaßt, ſo iſt das erdrückend. Die Laſt legt ſich auf uns; wir ſtehen widerſtandslos da. Einen Augenblick natürlich nur; dann ſinkt ſie; der Dichter befreit uns und führt uns weiter.

Um Mittag wägt Zeus das Schickſal der beiden Völker; die Schale der Achäer ſinkt. Mit Blitz und Donner nimmt er nun ſelbſt gegen ſie Partei; χλωρὸν δέος ergreift ſie. Die erſte Szene, die ſich loslöſt, hat zu Hauptperſonen Θ 77.

Nestor, Diomedes und Hektor. Θ 78—197

Sie einzuleiten dient ein Vorſpiel. Weder Idomeneus wagt es, Stand zu halten, noch Agamemnon, noch die beiden Ajax. Nur Neſtor bleibt, aufgehalten durch ein Mißgeſchick ſeines Beipferdes. Er muß mit dem Schwert die Stränge löſen. In dieſem Augenblick kommt Hektor in Sicht, zu

Wagen. Schon iſt Neſtors Lage gefährlich, da kommt Rettung. Die beliebte Wendung im Irrealis

καί νύ κεν ἔνθ' ὁ γέρων ἀπὸ θυμὸν ὄλεσσεν,
Θ 90/91 *εἰ μὴ . . .*

drückt es aus.

Diomedes bemerkt, *ὀξὺ νόησε,* was Neſtor droht. Er ruft Odyſſeus zu gemeinſamer Hülfeleiſtung heran:

πῇ φεύγεις μετὰ νῶτα βαλών, κακὸς ὣς ἐν ὁμίλῳ;
Θ 94–96 *μή τίς τοι φεύγοντι μεταφρένῳ ἐν δόρυ πήξῃ.*
ἀλλὰ μέν', ὄφρα γέροντος ἀπώσομεν ἄγριον ἄνδρα.

Θ 97 Odyſſeus hört nicht; *πολύτλας, δῖος* auch in dieſem Augenblick jagt er in haſtiger Flucht vorüber, den Schiffen zu.

Ein Kriegsbild, eine Fluchtſzene, ganz nebenbei, außerordentlich geſchickt entrollt. Das Mittel, Raum dafür zu gewinnen, iſt, daß einer zu etwas auffordert, was der andere nicht tut. Die Dinge bleiben dadurch, wie ſie waren; aber der Vorgang iſt reicher, ausgeſtalteter geworden; die Grundlinie der Erzählung hat ſozuſagen eine Schleife gemacht. Man könnte ſie glatt abſchneiden, d. h. die Verſe 92–99, die dieſe „Schleife“ darſtellen, beſeitigen, niemand würde etwas merken. Aber verloren hätte man etwas.

Diomedes tritt allein an Neſtor heran und bittet ihn, mit ihm auf ſeinen Wagen zu ſteigen und Hektor entgegen zu fahren. Naiv tritt dabei ſein Ehrgeiz hervor. Am nächſten hätte es Diomedes wohl liegen ſollen, Neſtor zur Flucht zu verhelfen und ſie, wenn nötig, durch Abwehr Hektors zu ſichern. Nach ſeinen teilnahmsvollen erſten Worten:

Θ 102/103 *ὦ γέρον, ἦ μάλα δή σε νέοι τείρουσι μαχηταί,*
σὴ δὲ βίη λέλυται, χαλεπὸν δέ σε γῆρας ὀπάζει·

Θ 105f. erwartet man das auch. Aber wie er ſein eigenes Geſpann anbietet, ſchweifen ſeine Gedanken unwillkürlich ab. Der Stolz auf den Wert der erbeuteten Roſſe, die Erinnerung auch nur einer Minute an ſeine eigenen Heldentaten machen ihn die Rückſicht auf Neſtor und das Mitleid mit ihm blitzſchnell vergeſſen; er dürſtet nach neuer Betätigung ſeiner Heldenkraft.

Es iſt intereſſant, ſich genau klar zu machen, wie der Dichter vorgegangen iſt. Er hat keinerlei Zwiſchenbemerkungen gemacht; er läßt Diomedes nur ſprechen und auch nur kurz; aber in den Worten traten ſo deutlich und ſo richtig die einzelnen Gedanken hervor, daß ſie vollſtändig genügen, das Motiv bloß zu legen. Man muß dem nur genau nachdenken; dann ſchwindet jeder Anlaß etwas (*Θ* 105 – 108 = *E* 221 – 223) zu athetieren.

Diomedes Ehrgeiz wirkt ſofort auf Neſtor. Der Wagen iſt unmittelbar zur Hand. Der Dichter ſcheint das für ſelbſtverſtändlich zu halten – was ſein Recht iſt – und unterläßt daher eine orientierende Bemerkung. Auch darüber verliert er kein Wort, wie es kommt, daß Diomedes troß der Nähe des Geſpanns noch zu Fuß iſt (*Θ* 100: *στῆ δὲ πρόσθ' ἵππων Νηληϊάδαο γέροντος*), alſo noch Kämpfer, während alle anderen ſchon fliehen. Er hat die Handlung in dieſer Hinſicht ſtark beſchnitten, reſp. nur das herausgehoben, was er brauchte, um ſie vorwärts zu bringen. Das führt uns wieder auf den Punkt, auf dem wir ſchon ſo oft waren, daß „Ableuchten“, wenn der Ausdruck erlaubt iſt, in der Ilias nun mal nicht intereſſiert.

Neſtors Pferde werden von ſeinem und von Diomedes **Θ 113f.**
Geleitern, Eurymedon und Sthenelos, weggeführt. Da haben wir ſchon wieder den Fall, daß es dem Dichter auf vollſtändige Szenerie an ſich nicht ankommt. Wenn Eurymedon und Sthenelos jeßt da ſind, ſo waren ſie auch vorhin da; Eurymedon hat auf dem Wagen geſtanden, während Neſtor mit dem Schwert einhieb, um das Beipferd zu löſen. Aber das bot dem Dichter nichts; alſo unterließ er es zu erwähnen.

Ein Seitenblick: was macht ein antiker Verſenmaler in einem ſolchen Falle? Er giebt den getreulich hingemalten Nebenperſonen eine Handbewegung oder ſonſtige Bewegung, um ihr „Intereſſe“ anzudeuten. Der Dichter iſt hier im Vorteil; er kann die Nebenfiguren ganz unberückſichtigt laſſen, bis ſie ſich wirklich betätigen – aber, daß die Aufgabe Nebenperſonen zu behandeln, von der älteren Kunſt nicht recht bewältigt wird, gilt doch für beide Fälle; die Plaſtik lehrt es auch.

Θ 116 Neſtor treibt die Pferde; er iſt der Zügelhalter, nicht
Diomedes. Das muß ſchon nach 111 ſo ſein; der Dichter hat
ſich die beſondere Abmachung darüber (wie *E* 226 f.) erſparen
können. Die beiden kommen nahe an Hektor heran, und
Diomedes wirft die Lanze. Sie verfehlt Hektor, trifft aber
deſſen Lenker; der fällt vom Wagen und ſtirbt. Hektor läßt
ihn liegen und ſucht, ohne ſelbſt erſt zu werfen, einen neuen
Wagenlenker, den er auch findet.

In dieſem Augenblick greift Zeus ein; ſein Blitzſtrahl ſchlägt
unmittelbar vor Diomedes Wagen ein. Der Dichter giebt die
Wirkung auf die Pferde,

Θ 136 *καταπτήτην ὑπ᾽ ὄχεσφιν*

und die auf Neſtor

Θ 137 *ἐκ χειρῶν φύγον ἡνία σιγαλόεντα·*

von Diomedes verlautet nichts.

Zeus' Eingriff iſt nur als Mahnung gefaßt; noch iſt er nicht
von der Stärke, daß Diomedes und Neſtor erblaſſen **müssten**.
Neſtor indeß beugt ſich ſofort dem göttlichen Willen. Er ſucht,
Θ 139–144 Diomedes zur Flucht zu bewegen; Diomedes will nicht; ſein
Θ 146–150 Ehrgeiz mag es nicht dulden, daß Hektor ihn als Feigen
ſchmähen könnte. Neſtor ſetzt klug auseinander, wie wenig
Θ 152–156 gerade Diomedes, deſſen Heldentaten den Troern genug Opfer
gekoſtet hätten, eine ſolche Nachrede zu fürchten hätte. Dies
iſt alles in direkter Rede gegeben. Ohne eine Gegenrede
abzuwarten lenkt Neſtor um. Die Pfeile der Feinde verfolgen
beide, und Hektor ruft Diomedes bitter höhnende Worte nach.
Diomedes kämpft mit ſich, ob er nicht doch ſtandhalten ſolle.
Θ 169/170 Dreimal ſchwankt er, dreimal donnert Zeus,
Θ 171 *σῆμα τιθεὶς Τρώεσσι, μάχης ἑτεραλκέα νίκην.*

Mit dieſem letzten Verſe iſt der Dichter bei den Troern
angelangt, und nun bleibt er auch bei ihnen. Diomedes und
Neſtor ſind ohne eigentlichen Schluß abgetan. – Die beiden
Verſe mit *τρίς* erinnern an die eindrucksvolle Stelle in *E*;
(436, 437) aber ſie reichen nicht an jene heran. Das *διάνδιχα
μερμήριξεν* (167 u. 169) tritt nicht nach außen; ſo fehlt der
Gegenſatz gegen *κτύπε.*

Blicken wir nun auf das Ganze. In unſerer Szene hatte der Dichter ſich die Aufgabe geſtellt, einen Kampf zu ſchildern, in den eine göttliche Gewalt eingreift, nicht unten auf dem Schlachtfelde mithandelnd, ſondern, von oben beſtimmend, den mächtigen Willen durch Zeichen kundgebend. Das ergab eine Wirkung mehr auf die Seelen als auf die Leiber. Tritt die hervor? An drei Stellen ja. In Vers 77, wo die blaſſe Furcht die Achäer ergreift, in 78, wo die Helden nicht zu bleiben **wagen**, und 138 f., wo Neſtor ſich in ſeinem Sinne fürchtet. – Nicht hervor tritt ſie bei Diomedes. Er fügt ſich wohl; aber die Stimmung in ihm wird nicht deutlich. Kein Blick nach oben, kein Ruf an Zeus, ſei es des Trotzes, ſei es des Gebetes – iliadiſche Mittel – giebt uns Aufſchluß. Und doch lag die Herausarbeitung gerade dieſer inneren Beziehung, die Furcht vor Zeus im Kampfe mit dem Antriebe des Ehrgeizes in der Aufgabe, ja, ſie war das Hauptproblem. – Hier verſagt der Dichter. Erſt zum Schluß in dem

τρὶς μὲν μερμήριξε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν Θ 169

gewinnt er einen Anhaltspunkt für die Entwickelung des Kampfes von Begierde und Scheu in Diomedes; aber dieſer Kampf (von der Faſſung des Verſes jetzt abgeſehen) wird nicht durchgeführt, nicht abgeſchloſſen. Ganz anders iſt das *E* 436 f. gemacht. An dieſem letzten Ungeſchick, wenn das übrige dadurch auch nicht erklärt wird, mag ſchuld ſein, daß der Dichter ſich durch das *σῆμα τιθείς* verführen läßt, zu ſchnell zu den Troern überzugehen. Das gehört zu einem Kapitel, worüber ſich ſchon öfters Gelegenheit bot, Beobachtungen zu machen, daß die Dichter der Ilias, wo ihnen neue Fäden in die Hand kommen, geneigt ſind, ſich die alten entgleiten zu laſſen.

Es folgt eine kleine Szene im Olymp zwiſchen Here und Poſeidon; inzwiſchen dringt Hektor gegen das Schiffslager Θ 215 f.
vor. Agamemnon, von Here dazu beſtimmt, ermahnt ſeine Leute, ſelbſt von neuem Kampfeseifer entbrannt. Dann betet er zu Zeus; der ſendet ihm ein günſtiges Zeichen. Diomedes

bricht als erſter aus dem umſchanzten Lager aus, nach ihm Θ 262, 263, 265 die anderen Helden, einer nach dem anderen, als neunter Teukros. Die Aneinanderreihung wird mit τοῖσι δ' ἔπι hergeſtellt wie *H* 163 f. Aber nicht wie dort iſt die Summe vorangeſtellt, natürlich nicht. Das wäre hier, wo die neun zwar alle ſind, die genannt ſind, aber doch nicht alle, die vorkommen, ſinnlos.

Θ 266 f.

Teukros,

der neunte, wird der Held der neuen Szene. Er tritt unter Ajax, des Telamoniers, Schild; immer, wenn er einen Bogenſchuß tut, kommt er vor, und immer, wenn ſein Pfeil den Gegner niedergeſtreckt hat, taucht er wieder unter. Der Dichter löſt dieſen Teil der Erzählung los; wir müſſen aus ihm heraus das Notwendige für die Einzeltaten, die dann folgen, ergänzen. Die Einleitung greift alſo über. Die Einzeltaten ſelbſt können nun zunächſt ſehr einfach abgemacht Θ 274—276 werden; es werden kurzweg die Namen der Fallenden aufgezählt; dieſe Methode iſt von *E* 672 her bekannt. Aber dort ſtand die Aufzählung für ſich; hier iſt ſie im Zuſammenhang mit der Einleitung zu nehmen.

Agamemnon freut ſich über Teukros Heldentaten. Er kommt an ihn heran und bittet ihn, unter Appell an ſeinen Ehrgeiz, ſo fortzufahren. Teukros findet die Ermahnung überflüſſig. In dieſem Geſpräch ſind – wie meiſt in Geſprächen – die Helden ſozuſagen ſituationslos; d. h. für einen Moment verſinkt Ajax und ſein Schild und die ganze Schlacht darum herum; die beiden Figuren ſtehen vor einem leeren Hintergrunde.

Teukros rühmt ſich gegen Agamemnon, mit den eben verſchoſſenen acht Pfeilen je einen Feind getroffen zu haben; Θ 299 nur den einen könne er nicht treffen, den κύνα λυσσητῆρα.

Das iſt eine intereſſante und für uns neue Hereinziehung einer neuen Perſon in die Handlung. Wir erfahren ſo, daß Hektor in Teukros Nähe iſt, ohne daß es direkt geſagt wird, ohne daß er „geſehen“ wird. Daß nämlich Hektor der κύων

λυσσητήρ iſt, lehrt der nächſte, unmittelbar anſchließende Vers. Teukros zielt auf ihn. Anſtatt ſeiner trifft er Gorgythion; Θ 302 f. dem ſinkt das Haupt kraftlos zur Seite. Der Dichter orientiert uns kurz über Gorgythion; ich gehe darauf nicht ein; die Form iſt bekannt.

Teukros verſendet einen neuen Pfeil. Wieder iſt Hektor Θ 309 f. ſein Ziel; wieder verfehlt er ihn. Apollon beirrt ihn; er trifft Hektors Wagenlenker.

Die ganze Anlage dieſer Erzählung iſt völlig neu. Der Dichter ſteigert unſer Intereſſe an Hektor immer höher und läßt uns doch gerade über ihn im Unklaren. Aber jetzt fühlen wir, daß er erſcheinen muß. Der Fall ſeines Wagenlenkers führt ihn denn auch in der Tat ſofort in die Handlung ein. Das Wie will uns freilich, geſpannt wie wir nun auf Hektor ſind, nicht gefallen. Es ſtört, daß der Fall des Wagenlenkers, Θ 314 f. ſowie Hektors Schmerz darüber mit genau denſelben Worten erzählt wird wie vorhin, 122 f., wo Hektor ſeinen erſten Wagenlenker verliert, noch mehr, daß auch diesmal Hektor ſich zuerſt wieder einen Wagenlenker zum Erſatz ſucht. Freilich da er ſofort danach abſpringt und auf Teukros losgeht, ſo nimmt die Geſchichte eine Wendung, die die Rückſicht auf den Wagen nötig macht; es läßt ſich alſo nicht wohl helfen.

Hektor alſo ſpringt vom Wagen; er ſchreit dabei gräßlich auf, σμερδαλέα ἰάχων; dann nimmt er einen Feldſtein auf und geht auf Teukros zu, und während der einen neuen Pfeil Θ 323 f. auflegt – Teukros gebraucht diesmal viel Zeit – trifft er ihn. Teukros ſinkt aufs Knie, und der Bogen gleitet zur Erde. Das iſt mit der bekannten typiſchen Anſchaulichkeit geſchildert. Ajax ſucht den Gefallenen zu ſchützen; er umwandelt ihn, ihn mit dem großen Schilde deckend, bis zwei Gefährten ihn wegtragen. Damit ſchließt die Szene; von Hektor kein Wort mehr.

Die Troer dringen von neuem vor; Zeus treibt ſie. Der Θ 335 f. Dichter macht ſich den Wechſel des Geſchickes bei den beiden Heeren ſehr leicht. Zeus wechſelt eben einfach ſeine

Gunſt. Hektor iſt unter den erſten, die die Achäer bis an den Graben drängen; immer den äußerſten tötet er. Das iſt eine mit ſehr wenig Strichen kühn gezeichnete Verfolgungsgeſchichte. Ganz zum Schluß tritt Hektor noch einmal in Erſcheinung. Er tummelt ſeine ſchönmähnigen Roſſe

Θ 349 *Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων ἠὲ βροτολοιγοῦ Ἄρηος.*

Wie ſind die *ὄμματα Γοργοῦς*? Niemand weiß es; aber jeden überläuft es, wenn er daran denkt. Der Vergleich überläßt unſerer Phantaſie faſt alles; aber er reizt ſie auch alles aufzubieten.

Der Reſt des Tages verliert ſich — *κόλος μάχη.* Es folgen Szenen unter den Göttern. Darüber wird es Nacht, und die Troer müſſen ſich zurückziehen. Sie kampieren im Freien.

I enthält keine Schlachtenſzenen; ich gehe zum *K.*

K.

Die Dolonie wird mit einer doppelten Beratung, einer-
K 194 f ſeits bei den Achäern, andererſeits bei den Troern eingeleitet.
Es iſt gut, auch auf die vorangehende, kunſtvoll arrangierte nächtliche Szene im Lager der Achäer, in der die Helden zuſammengebracht werden, einen Blick zu werfen, weil das Verſtändnis dieſer Szene das der nachfolgenden weſentlich erleichtert.

Ich ziehe eine verwandte Szene, die Epipoleſis in *Δ*, zum Vergleich heran. In *Δ* wie im Eingange von *K* werden eine Anzahl von Perſonen, die alle ſo ziemlich in derſelben Situation ſind, nach einander aufgeſucht; aber in *Δ* geſchieht das von einem Einzelnen, hier ſpringen verſchiedene Perſonen dafür ein.

K 18 Im Anfange will Menelaos nur zu Neſtor; wie ihm aber Menelaos entgegenkommt, entwickelt ſich in ihm der Plan, auch an andere Helden heranzugehen und ſie zuſammen zu rufen. Menelaos übernimmt einen Anteil an dieſer Aufgabe. Dadurch ſpaltet ſich die Handlung von vornherein. Der eine Teil, der Agamemnons, wird vor uns ausgeſtaltet, der andere, der des Menelaos, nur eben angedeutet, aber doch genügend, damit

wir beachten, daß er dauernd nebenhergeht. Dafür ſorgt die Anſpielung darauf in dem ausgeſtalteten Teile, in der Wechſelrede zwiſchen Agamemnon und Neſtor. *K* 144f. Nachher wird Agamemnon durch Neſtor abgelöſt; das bringt wieder eine neue *K* 136 Wendung in die Handlung, gegenüber der einfachen Durchführung des einen Motivs in *Δ*. Zugleich erweitert ſie ſich dadurch, daß Neſtor noch mehr Helden heranzieht, als Agamemnon urſprünglich gedacht hatte. Für Neſtor ſpringt dann wieder Diomedes ein. *K* 179f.

Man ſieht, daß anſtelle der einfachen Aneinanderreihung von Vorgängen in *Δ* hier eine reichere Gliederung getreten iſt, und die künſtlichere, reichere Behandlung wird auch der Rede zuteil. In der Epipoleſis iſt Agamemnon immer der Anredende, der, an den er herantritt, der Antwortende; hier wird das variiert.

Dieſer Überblick möge genügen; ich gehe nun zur eigentlichen Dolonie. Die Haupthelden ſind außerhalb des Lagers *K* 194f. bei einander; dort, können wir denken, iſt der Blick über die Ebene bis zu den draußen kampierenden Troern hin frei. Wir **können** das denken, wohlgemerkt, wenn wir nämlich ſo gefällig ſind, hier einzuſchieben, was wir vom Anfang (11f.) her wiſſen. Einen Zwang dazu übt der Dichter nicht aus. Was ſich in dieſer Beziehung zur Belebung der Situation jetzt an Kontraſten hätte ergeben können, iſt beiſeite gelaſſen. Wir erfahren, daß die verſammelten Helden

ἐν καθαρῷ, ὅθι δὴ νεκύων διεφαίνετο χῶρος *K* 199

Platz nehmen; die Beſtimmung iſt dieſelbe wie *Θ* 490.

Neſtor beginnt zu ſprechen. Er ſchlägt vor, es möge einer ins feindliche Lager zu dringen ſuchen, um da vielleicht irgend einen Vereinzelten aufzugreifen oder auch zu belauſchen, was die Troer im Sinne hätten, ob den Schiffen nahe zu bleiben, oder in die Stadt zurückzukehren. Das letztere iſt ſehr naiv; wie kann Neſtor das für möglich halten? – Gewiß, die Aufforderung zum Handſtreich genügt nicht; denn damit iſt dem aufgeregten Agamemnon nicht gedient; er will irgend

eine μῆτις ἀμύμων (19) haben. Daß Neſtor nun die Stimmung der Feinde ſondiert haben will, daß ihm das als μῆτις ἀμύμων erſcheint, iſt berechtigt; die Aufforderung zum Handſtreich giebt er als Beigabe hinzu; pſychologiſch iſt das klug berechnet. Aber die Aufforderung, die Stimmung der Feinde auszukundſchaften, ſollte doch etwas anders formuliert ſein! An Abziehen war doch gar nicht zu denken; dieſe Möglichkeit iſt unmöglich. Was nötig war, war die genaueren Pläne für den nächſten Tag herauszubringen. Aber ſo hoch verſteigt ſich die Ilias nicht; das ſchwächſte Motiv genügt, wenn es nur im Augenblick die Handlung vorſchiebt. Man muß das immer wieder ins Auge faſſen. Alle die Konſtruktionen, die nicht mit dieſer Grundtatſache rechnen, ſind verfehlt. Aber daneben muß man immer ſcharf auf eins aufmerken, wie richtig und fein das eigentlich Pſychologiſche – im Gegenſatz zur äußeren Kauſalität – behandelt wird.

K 220f. Diomedes erbietet ſich, den Kundſchafter abzugeben und bittet ſich einen Gefährten dazu aus.

Das iſt das allmähliche Fortſpinnen der Handlung, das ſich auch in der Lagerſzene beobachten ließ. Neſtor hätte ja vielleicht auch ſagen können: zwei mögen gehen (wie er *I* 168 f. die Geſandtſchaft von Achilleus beſtimmt); aber ſo bot ſich ein reicherer
K 227f. Erzählungsſtoff. Viele Helden ſind dazu bereit; der Dichter läßt ſie das nicht nacheinander bezeugen wie in *H*; er nennt ſie nur nacheinander und zwar, um die Einheit der Action ſehr nachdrücklich zu wahren, mit ſteter Wiederholung des ἤϑελε. Agamemnon greift ein; Diomedes ſoll wählen; Agamemnon giebt ſehr klug einen Wink dazu. Diomedes wählt
K 249f. Odyſſeus. Der weiſt in ſeiner Antwort auf die vorgerückte Nachtſtunde hin und mahnt zum baldigen Aufbruch. Damit iſt ein ſehr geſchickter Übergang von der Rede zur Handlung gewonnen und zugleich iſt uns wieder die Situation verdeutlicht.

Daß ſich aus der Rede die Handlung entwickelt, finden wir natürlich auch ſonſt; aber die halbverdeckte Art, in der das in der Dolonie geſchieht, iſt doch etwas Eigenes. Dieſes

halbe Verdecken kommt vornehmlich dadurch zuſtande, daß die Rolle des Vorſchiebenden der **Antwortende** übernimmt, vorhin Diomedes (222 f.), jetzt Odyſſeus (251 f.). Indem nämlich die Antwort zunächſt an das Vorhergehende anknüpft, zieht ſie zuerſt unſere Aufmerkſamkeit dahin, und die leiſe Schlußwendung zu etwas Neuem liegt nicht ſo offenſichtlich zu Tage, als wenn ſie einem erſten Redner in den Mund gelegt wäre, bei dem wir von vornherein Neues erwarten; denn wozu wäre er ſonſt aufgetreten?

Die Dolonie hat eben, um es kurz zu ſagen, eine ſehr geſchickte und in gewiſſem Sinne neue Verwendung des zweiten Redners.

Diomedes und Odyſſeus rüſten ſich. Die einzelnen Stücke K 254 f.
ſind nicht die typiſchen, der *πολυδαίδαλος θώρηξ*, die *ἀσπὶς φαεινή* etc., ſondern ſorgfältig für die beſondere Situation ausgewählte. Die Helden, die bis zur Beratung auf Wache geſtanden haben, Thraſymedes und Meriones leihen ſie her und helfen beim K 255, 260
Anlegen. Dann gehen Odyſſeus und Diomedes ab. Es wird K 273
beſonders vermerkt, daß ſie die anderen zurückließen – alſo bekommen wir noch von dieſen zu hören. (Ich erinnere an die bei der Unterſuchung von *E* 347 f. gemachte Beobachtung, wie die Ilias vorgeht, wenn Perſonen eine Zeitlang zurücktreten und dann wieder die Handlung aufnehmen.)

Den beiden Aufbrechenden ſendet Athene ein günſtiges K 274
Zeichen; beide beten darauf zu ihr, erſt Odyſſeus dann als *δεύτερος* Diomedes. K 278 f.,

Der Dichter concentriert dadurch noch einmal nachhaltig 284 f.
unſere Aufmerkſamkeit auf die beiden Helden, ehe er ſie auf ihrem Wege

ἂμ φόνον, ἂν νέκυας, διά τ' ἔντεα καὶ μέλαν αἷμα K 298

verläßt.

Hier haben wir ganz genau dasſelbe, was wir in der Diomedesſzene (*E* 348 f.) hatten; der Held, von dem der Dichter einen Augenblick weggeht, bekommt ein letztes Wort.

Die Erzählung bricht hier ab und geht zu den Troern. K 299

Hektor verſammelt die Führer; die Situation wird dafür nicht weiter zurecht gemacht. Das hat ſein Recht; wir ſollen jetzt nicht allzutief in eine neue Szene hineingezogen werden. Hektor ſtellt einen ähnlichen Antrag wie vorhin Neſtor; auch er wünſcht, daß einer als Kundſchafter ins feindliche Lager hinübergehe.

Wir haben alſo den intereſſanten Fall einer Plankreuzung. – Dolon bietet ſich an. Der Dichter führt ihn in einer Weiſe ein, die wir bisher nur einmal, *E* 9, gefunden haben:

K 314 ἦν δέ τις ἐν Τρώεσσι.

K 321 Dolon bittet ſich als Preis Achills Wagen und Pferde aus, die Hektor ihm auch zuſichert. Wir fühlen die Komik, die darin liegt; aber der Dichter forciert ſie nicht. Er behandelt die Verabredung als ganz ernſthaft. – Auch Neſtor hatte
K 213 f. vorhin einen Preis verſprochen, aber gleich von ſich aus, und Diomedes hatte nicht daran gemarktet; er war überhaupt nicht darauf zurückgekommen. Der Dichter ſucht eben Abwechslung. Auf Spannung kommt es ihm aber nicht an; denn wir erfahren ſchon jetzt, daß Hektor mit der Zuſicherung des Preiſes einen
K 332, 336 falſchen Eid tut und daß Dolons Expedition ſcheitern wird.

Dolon rüſtet ſich und geht ab. Diesmal verlautet nichts von Zurückbleibenden – der Dichter beabſichtigt nicht, uns zu ihnen zurückzuführen.

K 339 Auf ſeinem Wege gewahrt den Dolon Odyſſeus. Wir haben alſo die Vorausſetzung, daß ein beſtimmter Weg, auf dem man ſich notwendig treffen muß, die beiden Lager verbindet, was nach 298 nicht zu erwarten war. Die Situation wird alſo mit bekannter Unbedenklichkeit zurechtgeſchoben, weil der Dichter es leicht haben will, die von beiden Seiten Kommenden zuſammenzuführen.

K 341 f. Odyſſeus entwirft ſchnell einen Plan, wie man ſich verhalten wolle; er rät, den Fremden vorbeizulaſſen und ihm
K 349 f. dann in den Rücken zu fallen. Dem entſprechend wird verfahren. Dolon gewahrt nach kurzem die Gefahr und ſucht zu fliehen. Schon iſt er den feindlichen Wachen nahe, da

erreicht ihn Diomedes. Der Verfolgte bleibt zitternd ſtehen; K 374
Diomedes und Odyſſeus kommen heran und ergreifen ihn;
jener fleht weinend um ſein Leben. Odyſſeus erweckt ihm K 378f., 383f
Hoffnung; dann ſtellt er ein Verhör an.

Machen wir uns klar, wie hier erzählt wird. Auf das Verhör ſoll es zunächſt hinauskommen. Der Dichter hätte alſo die Sache ſo machen können, daß er Dolon irgendwie durch Odyſſeus und Diomedes ſtellen läßt, und dann hätte das Ausfragen gleich beginnen können. Er machts ganz anders, und er machts viel beſſer. Kühn treibt er blitzſchnell die Handlung auf den gefährlichſten Punkt, Dolon ſcheint bereits ein toter Mann – ſo iſt die Situation beſchaffen und ſo erſcheint Diomedes geſinnt – da hält der Dichter inne. Nun, wo die Handlung bereits unſer höchſtes Intereſſe hat und die Charaktere bloßgelegt ſind, daß Dolon ein elender Feigling iſt und die beiden anderen kühn und klug, hat die Unterredung einen ganz anderen Reiz.

Odyſſeus erfährt von Dolon, was er erfahren will; dabei kommt auch der verſprochene Preis zur Sprache. Nicht in trockner Wiederholung, ſondern mit einer neuen Nuance;
das Komiſche, das darin liegt, wird jetzt herausgeholt. K 401 f.

Wie Dolon mit ſeiner Auskunft fertig iſt und zuletzt noch, infamer Weiſe, Rheſos mit ſeinen Thrakern preisgegeben hat,
bittet er die beiden, ihn in das Lager der Achäer zu bringen, K 442 f.
oder auch ihn da, wo ſie zuſammen ſtehen, anzubinden, bis ſie ſich von der Wahrheit ſeiner Ausſage überzeugt haben. Damit iſt die Wendung zur Tat gegeben. Diomedes *ὑπόδρα ἰδών* kündete Dolon den Tod an; von Odyſſeus Verſprechen von vorhin iſt nicht mehr die Rede. Dolon fällt vor Diomedes auf die Kniee; in dieſer Stellung trifft ihn Diomedes Schwert.
Dolons Waffen weiht Odyſſeus der Athene und verpflichtet ſie K 462 f.
dafür, ihm gegen die Thraker beizuſtehen.

Wir ſehen, daß Dolons Infamie gewirkt hat. Ein neuer Plan hat ſich gebildet, und wieder entwickelt ſich die neue Handlung für uns aus der Schlußwendung einer Rede. Odyſſeus

hängt Dolons Waffen an einen Tamariskenbaum, um ſie nachher leicht an gut kenntlicher Stelle wieder zu finden, und bindet ſie dort mit Rohr feſt. Dann gehen die beiden auf
K 470. die Thrakiſche Abteilung zu. Der Dichter ſchildert kurz von
K 471 f. ſich aus, wie es da ausſieht; dann läßt er die Thraker von
K 476. Odyſſeus geſehen werden, der ſie Diomedes zeigt.

Auch die kleinen, untergeordneten Züge liebt die Dolonie fein auszugeſtalten. Es genügt nicht, daß die beiden Helden die Thraker „ſehen"; nein Odyſſeus allein ſieht ſie und zeigt ſie Diomedes. Er ſchlägt vor, daß der eine von ihnen die Leute töte, der andere die Pferde löſe.

K 483 f. Diomedes ſchlachtet zwölf ab; anders kann man wirklich nicht gut ſagen. Genauer wird das nicht beſchrieben, mit Recht; es muß ja ſehr ſchnell geſchehen, wenn kein Aufwachen und keine Gegenwehr eintreten ſoll. Alſo nur:

κτεῖνε δ᾽ ἐπιστροφάδην.

Das Stöhnen der Einzelnen klingt zuſammen. Jeden
K 490 Leichnam zieht Odyſſeus zur Seite, damit die Pferde nachher
K 495 beim Wegführen nicht ſcheuen. Als Dreizehnter muß Rheſos, der König, ſein Leben laſſen. Das hebt der Dichter beſonders heraus. Odyſſeus bemächtigt ſich der Pferde, bindet ſie und
K 500 treibt ſie mit ſeinem Bogen, in der Haſt die Peitſche am Wagen des Königs überſehend. Wieder ein kleiner belebender Zug.

K 503 f. Diomedes zaudert noch; er überlegt, was er noch Schreckliches, *κύντατον*, tun könne, Rheſos Wagen rauben oder noch
K 507 mehr Thraker hinmorden. Da erſcheint ihm Athene und befiehlt ihm, umzukehren. Das giebt einen ſchnellen, geſchickten Abſchluß. Diomedes beſteigt die Pferde und Odyſſeus wohl auch, wenn das auch nicht beſonders geſagt wird.

K 515 f. Der Dichter bricht hier einen Augenblick ab, um auf die Troer zu kommen. Die Wirkung einer ſo ſchrecklichen Tat darf nicht übergangen werden. Der Vermittler iſt Apoll.
K 526 Die Troer begnügen ſich mit Klagen. Der Dichter kehrt zu ſeinen Helden zurück. Einen Reſt der Handlung von vorhin,

Dolons Waffen mitzunehmen, hat er ihnen für den Rückweg aufgespart; er bringt durch diese Teilung jetzt noch ein Stückchen Erzählung zuwege. Dann gehts ohne weiteren Aufenthalt dem Lager zu. Der Dichter geleitet die beiden nicht stracks dorthin. Er versetzt uns erst vor das achäische Lager und läßt uns mit den dort Harrenden die Helden er- *K* 532 f. warten. So bekommen durch ein Hinübergleiten der Erzählung auch die Nebenpersonen der Szene ihren Anteil.

Diomedes und Odysseus kommen an. Es geht ans Fragen *K* 540 und Antworten, und die Szene schließt nicht eher, als bis sie alles ausgenutzt hat, was noch zur Verfügung war, die Unterbringung der Leute, Bad und Schmaus.

Ich bin mit der Dolonie fertig. Sie hat mancherlei Neues gezeigt. Ihr Auffallendstes ist, wie der Dichter die hin- und hergehende Handlung beherrscht. Er springt, aber nur, um von einem anderen Punkte aus genau auf den hinzuarbeiten, den er verlassen hat. So gleich im Anfang im Zusammentreffen von Agamemnon und Menelaos, nachher in dem von Dolon und den beiden achäischen Helden, zum Schluß in dem der im Lager Harrenden und der beiden Kommenden. Rechnen wir zu dieser Sicherheit der Komposition noch die Behutsamkeit im Vorschieben der Handlung hinzu, die zu beobachten war, und die Geschicklichkeit ihrer Verteilung — hier handeln wirklich zwei **miteinander** —, so haben wir mancherlei beisammen, was die Dolonie von den bis jetzt durchsuchten Gesängen abhebt. Sie hat eigene Mittel und eigene Interessen der Erzählung. Die Untersuchung der Erzählungsweise bestätigt somit, was auch so feststeht: Die Sonderstellung der Dolonie in der Ilias.

Λ.

Der neue Tag, der dritte, an dem gekämpft wird, beginnt. Der Dichter fängt mit dem Anfang an. Auch beim zweiten und dritten Schlachttage war das geschehen (B_1 Θ_1). Der erste Kampfestag wurde durch Agamemnons Traum, die

Heeresverſammlungen und Rüſtungen auf beiden Seiten ſehr ausführlich eingeleitet; das ganze *B* der Ilias iſt dazu verwandt worden. Den Anfang des zweiten nahm der Götterrat ein (*Θ* 1); dann folgten Rüſtung und Aufbruch beider Heere. Die auf Letzteres gehenden Verſe (53–65) waren ſorglos aus dem Allgemeinvorrat der Ilias zuſammengeſtellt; der eigentliche Aufbruch der Achäer fehlte; zu einer Aufſtellung und Anordnung der Heere (wie in *B*) kam es auch nicht. Wir hatten keine originale Aufbruchsſzene, aber wir hatten eine. Wenn wir nun jetzt den ganzen Apparat von Einleitung Rüſtung, Aufbruch und Zuſammenſtoß der Heere zum dritten Male finden, ſo darf wohl gefolgert werden, daß der Erzählungsſtil der Ilias dieſe Vollſtändigkeit jedesmal fordert.

Nötig wäre das nun eigentlich nicht. Es ließe ſich wohl denken, daß wir auch einmal gleich mitten in die Handlung verſetzt würden. Aber eine derartige Möglichkeit dämmert der Ilias noch nicht auf. Die Aufopferung von Einzelheiten an das Ganze in dieſem Sinne wird gar nicht erwogen.

Ich gehe zum einzelnen.

Das Vorſpiel iſt diesmal ganz kurz. Es enthält, daß
Λ 3 Eris, nachdem es Morgen geworden iſt, auf Befehl von Zeus ins Lager der Achäer niederſteigt und unter mächtigem Rufe den Mannen Kampfesmut ins Herz legt. Dann befiehlt Agamemnon, ohne daß das irgendwie mit dem eben Vorangehenden verknüpft wäre – auch in *Θ* ſind Vorſpiel und Schlachtenbeginn nicht verknüpft, anders in *B* – den Leuten
Λ 16–46 ſich zu rüſten und legt ſelbſt Waffen an. Das wird in dreißig Verſen genau beſchrieben. So wird gleich zu Anfang unſere Aufmerkſamkeit ſtark auf Agamemnon, der ja auch der erſte Held des neuen Tages werden ſoll, hingelenkt. Zwei prächtig ſchildernde Verſe entlaſſen ihn. Der Glanz ſeines Erzes leuchtet bis zum Himmel;

Λ 45 ἐπὶ δ᾽ ἐγδούπησαν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη.

Mit Agamemnon fertig, geht der Dichter an den Auf-
Λ 49 u. 52 bruch des Heeres. Die beiden großen Gruppen der πρυλέες

und der mit den Wagen nachfolgenden Lenker werden geſchieden. Sie ſind nicht auf einmal da; ſondern wir können verfolgen, wie ſie entſtehen. Jeder hat ſeinem Wagenlenker zuerſt den gleichen Befehl erteilt, das Geſpann am Graben zurückzuhalten. *Ἕκαστος* giebt in der Einheit die Vielheit; der Vorteil der lebendigen Einzelwirkung iſt erreicht, ohne daß doch eine Schranke (etwa der Namensnennung) ſich beengend aufrichtete. Indem nun alle dieſe einzelnen *πρυλέες* vorrücken und nachher die einzelnen Wagen folgen, ſondern ſich die beiden Gruppen leicht. Charakteriſiert iſt nur der Auszug der Fußkämpfer und zwar durch eine nicht neue Umſtandsangabe:

ἄσβεστος δὲ βοὴ γένετ' ἠῶθι πρό.

Man hat an dieſem Auszuge Anſtoß genommen (vgl. die Bemerkung bei Ameis Hentze und i. einz. Giſeke, Jahrbuch für Philologie Bd. 85, S. 505) und es ſpricht in der Tat gegen ſie, daß die wichtigſten Verſe (47–49) in *M* in einem noch beſſeren Zuſammenhange wiederkehren (*M* 75–85), auch, daß das nachfolgende Bild (67f.) ganz unabhängig von der Vorſtellung gedichtet iſt, die wir hier aufnehmen. Der Fall liegt wie in *Θ*. Es iſt nicht eine friſche, neue Aufbruchsſzene gedichtet worden, ſondern es iſt in bequemer Weiſe Vorgebildetes verwandt worden. Der Zwang war da. Ohne Vorbereitung kann ein Kampfestag nicht beginnen. „Unklar“ jedoch ſind die Verſe nicht.

Ein in Symmetrie zu dem Auszuge der Achäer gebauter Auszug der Troer iſt nicht vorhanden. Die rüſten ſich (das Verb muß ergänzt werden) auf dem Hügel, um Hektor, Polydamas und einige andere Führer geſchart. Hektor wird hervor- *Λ* 61f.
gehoben und zwar dadurch, daß der Dichter ihn etwas tun läßt. Zwei Verſe geben eine gekürzte Epipoleſis. Der Dichter nennt die äußerſten Glieder der Reihen, die er gebietend durchgeht, die *πρῶτοι* und die *πύματοι*; wir ergänzen ſelbſtſtändig die Mitte und haben ſo ein vollſtändiges Bild, obwohl nur ein par Striche gezogen ſind. Auch in Bezug auf Hektors Erſcheinung regt uns der Dichter an. In Erz gehüllt, leuchtet

er wie der Blitz des aegistragenden Zeus. Das erinnert an die Beſchreibung von Diomedes in den erſten Verſen von *E* und entſpricht *Δ* 44/45. Seine glänzende Erſcheinung ſoll ſich uns einprägen gerade wie Agamemnons.

Für den Zuſammenſtoß iſt diesmal der typiſche Vers:
οἱ δ' ὅτε δή ῥ' ἐς χῶρον ἕνα ξυνιόντες ἵκοντο
Λ 67 f. nicht verwandt. Er iſt ganz neu und friſch geſchildert unter dem Bilde von Schnittern, die einander entgegenkommen. Freilich die Schnitter, die, von beiden Seiten des Feldes kommend, auf einander ſtoßen, **haben** ſchon die Schwaden niedergemäht, während die beiden Heere erſt nach dem Zuſammenſtoß niederhauen können – dieſer Unterſchied iſt kühn überſprungen.

Λ 84, 85 Die Schilderung des erſten Teils der Schlacht iſt uns aus *Θ* (66, 67) bekannt; ſie mögen alſo hier übergangen werden.

Die Danaer brachen in die feindliche Phalanx ein, als erſter Agamemnon. Damit beginnt

Λ 91 f.

Agamemnons Ariſtie.

Der des Diomedes waren (am Schluſſe von *Δ*) einige Kämpfe anderer vorangeſtellt – die Trabanten waren dem
Λ 92–149 Könige vorangegangen – darauf iſt hier verzichtet. Agamemnon kämpft nacheinander gegen drei Feindespaare. Die Anordnung iſt dieſelbe, wie in den Kämpfen von Diomedes (*E* 144–165). Ich verweiſe auf das dort Bemerkte und hebe nur einiges Neue hervor. Erſtens: Der Dichter hat diesmal ſeine
Λ 120, 121 Einzelkämpfe in einen gewiſſen Zuſammenhang mit dem Maſſen-
Λ 148/149 kampfe gebracht (in *E* nicht.) Dadurch wird klar, warum den Überwundenen ſo gar keine Hülfe zukommt, worüber in *E* nichts angedeutet iſt. Zweitens: Der Dichter hat die Angaben, die er von ſich aus über die troiſchen Perſonen macht, in der
Λ 104–106 Handlung ſelbſt verwertet. Um dieſe Art der Kompoſition
in 111/112 u. *Λ* 123–125 zu verſtehen, müſſen wir einen Vergleich haben. Ich greife
in 138 f. beliebige Fälle heraus, z. B. *Z* 23–25 oder *E* 544–549. Da ſtehen die über das Notwendige hinausgehenden Angaben

heraus, überſchüſſig. Dem ſteht eine Anzahl von Fällen gegenüber, wo das über die Perſon Vermerkte nicht ſo neutral gehalten iſt, ſondern wo in irgend einer Weiſe eine Beziehung daraus abgeleitet iſt. So betonen Stellen wie *E* 51, 52 zuſammengehalten mit 53f. und *E* 61, 62 zuſammengehalten mit 63, 64 den Gegenſatz zwiſchen den früheren Verhältniſſen und dem jetzigen Zuſtande, um leiſe zu einer Betrachtung über Schickſal und Lebenslauf anzuregen, und *E* 152–158 bringt nur deshalb die Perſonalien der Helden, um unſer Mitleid für das einſame Alter ihres Vaters in Anſpruch zu nehmen.

Hier haben wir wieder eine neue Löſung des Problems, die orientierend vorangeſtellte Angabe für die Erzählung zu nutzen, in der Handlung ſelbſt nämlich. Wovon Antimachos Söhne Rettung erhoffen, das gerade gereicht ihnen zum Untergange. **Λ 131—135** Der Dichter hat den Gegenſatz ſtark gefühlt und ihn **Λ 138f.** durch die pointierte Wendung in Vers 137 auch ſcharf gefaßt:

ὣς τώ γε κλαίοντε προσαυδήτην βασιλῆα **Λ 136—137**
μειλιχίοις ἐπέεσσιν · ἀμείλικτον δ᾽ ὄπ᾽ ἄκουσαν.

Die ſcharfe Abſetzung der Antwort gegen die Bitte iſt ſehr eindringlich, und verſtärkt wird der Eindruck durch die Ausſpielung des *ἀμείλικτος* am Anfang der zweiten Vershälfte gegen *μειλίχιος* am Anfang der erſten.

Auf Agamemnons Einzeltaten folgt eine allgemein gehaltene Schilderung ſeines ſiegreichen Vordringens. Oder beſſer, es folgt

Die Flucht der Troer **Λ 150f.**

vor den andringenden Achäern, deren Führer Agamemnon iſt. Ich laſſe zuerſt einmal die Verſe 150–154, die leicht Interpolation ſein können und als ſolche bezeichnet worden ſind, beiſeite. Für die Kompoſition der Fluchtſzene ändert ſich durch ihr Daſein oder Fehlen nicht viel. Auf alle Fälle hat der Dichter erſt die Geſamtheit der Kämpfenden ins Auge gefaßt, entweder in den Verſen 148–149 allein oder in den

Λ 155 f. Verſen 148 – 154. Von Vers 155 an iſt dann die Verfolgung Λ 155—169 der Troer in drei Abſätzen geſchildert. Erſt ſind die Troer alle in wilder Flucht über das Schlachtfeld hin gedacht; dann Λ 170—180 bleiben die Vorderen, die ſchon das Skäiſche Thor erreichen, ſtehen, um die Nachfolgenden, denen Agamemnon immer noch Λ 181—217 nachſetzt, zu erwarten; dann greift Zeus ein, und auf Botſchaft der Iris hin bewegt Hektor ſeine Leute wieder umzukehren, wonach wieder Einzelkämpfe beginnen.

Die Veränderungen alſo, die ſich auf Seiten der Fliehenden ergeben, ſozuſagen ihre verſchiedenen Stationen ſind es, die der Dichter zur Einteilung ſeiner Schilderung benutzt. Danach hat er aufgebaut, und Agamemnon mit den Achäern hat er eingeordnet. So der Plan; nun das einzelne.

Λ 152—162 Im erſten Teile tötet Agamemnon viele Troer. Wenn wir an die Fälle denken, wo der Dichter ſich in einem ſolchen Falle abſolut nicht anders zu helfen wußte, als dadurch, daß er wahllos eine Reihe Namen hintereinander nannte, ſo ergiebt ſich uns ein angenehm fühlbarer Unterſchied. Der erſte derartige Fall (*E* 677 f.) drängte zu der Bemerkung: hier hätte ein Bild eintreten und auf die Begriffszerlegung verzichtet Λ 155—157 werden müſſen. Jetzt finden wir das Bild, und der Begriff viele iſt unzerlegt geblieben; *Κάρηνα Τρώων* heißt es einfach. Und da das allein noch nicht genug packt, wird es noch von einer anderen Seite gefaßt. Wenn die Männer fallen, ſo werden die Pferde herrenlos; das gibt Gelegenheit zu einer Schilderung:

Λ 159—161 *πολλοὶ δ᾽ ἐριαύχενες ἵπποι*
κείν᾽ ὄχεα κροτάλιζον ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας
ἡνιόχους ποθέοντες ἀμύμονας.

Und von hier aus eröffnet sich ein Rückblick:

Λ 161—162 *οἱ δ᾽ ἐπὶ γαίῃ*
κείατο γύπεσσιν πολὺ φίλτεροι ἢ ἀλόχοισιν.

Wir ſehen durch ihn, was wir ſchon vorhin ſahen, aber von einer anderen Seite aus, losgelöſt von der Beziehung auf Agamemnon, und das iſt ſehr eindrucksvoll.

Wie im zweiten Abſatʒ die Troer z. Tl. ſchon am Skäiſchen Thor ſind, die äußerſten aber immer noch vom Agamemnon bedrängt ſind, da finden wir die kräftige, kurz abſchneidende Schilderung wieder, die ſchon Θ 342 bot. Agamemnon folgt, wie dort Hektor,

αἰὲν ἀποκτείνων τὸν ὀπίστατον. Λ 178

Der vom Dichter hinzugefügte Vergleich iſt auf den Λ 172—17
ὀπίστατος zugeſpitʒt. Inſofern iſt der betreffende Vers hier feſter verkettet als in Θ. Er darf aber auch dort nicht fehlen; das *ὤπαζε* dort allein wäre ſchwächlich.

Im dritten Abſatʒe, als Hektor auf Befehl von Zeus die Scharen antreibt, ſich ſelbſt aber zurückhält, geht er natürlich wieder

πάλλων δ' ὀξέα δοῦρα. Λ 212

Natürlich iſt er auch zum Zeichen ſeiner Bereitwilligkeit vom Wagen geſprungen. Λ 211

Nun noch ein Blick auf die Verſe 150—154, die vorhin Λ 150-15
beiſeite gelaſſen wurden. Sie ſind beanſtandet worden wegen des überlieferten *ἱππεῖς* in 151 und der Beziehungsloſigkeit von *ἀποκτείνω* in 154, auch weil, was Vers 151 vorausſetʒe, daß auch auf Seiten der Griechen ein Teil der Kämpfer wieder die Wagen beſtiegen habe, nirgends gegeben ſei. — Ich habe von meinem Standpunkte aus kein ſicheres Mittel, um über die Zugehörigkeit oder nachträgliche Einſchiebung der Verſe eine Entſcheidung zu treffen. Auf alle Fälle aber ſind ſie anzuſehen, denn ſie enthalten ein Stück eigentümlicher Schilderung, realiſtiſch, indem die Maſſen der Kämpfenden geradewegs auftreten (*πεζοί, ἱππῆες*):

πεζοὶ μὲν πεζοὺς ὄλεκον φεύγοντας ἀναγκῃ Λ 150—15
ἱππῆες δ' ἱππῆας

ohne Vorſchiebung nicht perſönlicher Subjekte (wie Δ 446—456 oder Ζ 1—4) und doch wieder ſtiliſiert, weil ſich die Gruppen in Wirklichkeit ſchwerlich ſo reinlich ſcheiden, wie in der Darſtellung. — Die Troer haben ſich gewandt; es kommt zum Widerſtande.

Λ 218 f. **Der zweite Teil von Agamemnons Ariſtie**
beginnt, nicht wie der erſte von Agamemnon aus erzählt, ſondern von ſeinen Gegnern aus. Das muß ſo ſein, wenn uns fühlbar werden ſoll, daß die Troer den Achäern von neuem ſtand bieten. Der erſte Gegner iſt Iphidamas. Ausführliche Mitteilungen über ſein Leben ſtehen voran. Die Faſſung hat etwas Großartiges, Kühnes:

Λ 227 γήμας δ' ἐκ θαλάμοιο μετὰ κλέος ἵκετ' Ἀχαιῶν.

Λ 232 f. Der Zuſammenſtoß und der eigentliche Kampf werden im Zweikampfsſtil beſchrieben, und danach wird dem Iphidamas noch eine Schlußbetrachtung gewidmet, die auf die Angaben im Eingange zurückgreift (vgl. die Bemerkungen zu Λ 92—194 und zu Ε 310.) Die Sprache dieſer Schlußworte iſt ſeltſam
Λ 241 erhaben; Iphidamas ſchläft den ehernen Schlaf, „χάλκεον ὕπνον.“
Λ 248 Iphidamas Tod zieht ſeinen Bruder Koon heran; ἐνόησε.
Λ 247 Obwohl an Agamemnon der ὅμιλος Ἀχαιῶν nun nahe herangekommen iſt und Koon, um die Leiche des Bruders zu bergen,
Λ 258 die Trefflichſten der Troer heranruft, ſpielt ſich der ſich nun entſpinnende, kurz erzählte Kampf doch nur zwiſchen den zwei
Λ 257 Perſonen, Agamemnon und Koon, ab. Agamemnon wird darin
Λ 260 verwundet, Koon fällt.

Λ 264—279 Agamemnon hält ſich noch eine kleine Weile, dann muß er, von Schmerzen gequält, das Schlachtfeld räumen. Er ſcheidet mit ermahnenden Worten an ſeine Leute. Für uns verhallen dieſe Worte; denn es verlautet nichts über ihre Wirkung. Das hat ſeinen Grund. Die Achäer ſollen jetzt die Unterliegenden ſein; es hat alſo keinen Zweck, ihre etwaige neubelebte, kriegeriſche Stimmung zu betonen, während doch andrerſeits Agamemnon einen Abgang haben ſoll.

Λ 284 f. Hektor hat jetzt Raum, ſich hervorzutun, und um die neue Situation fühlbar zu machen, verhöhnt er mit einigen triumphierenden Worten Agamemnons Rückzug. Dann folgen einige
Λ 301—303 Waffentaten. Für deren Erzählung iſt die bekannte Form der namentlichen Aufzählung verwandt. Neu iſt dabei, daß die Namen der Führer in Kontraſt zu der namenloſen πληθύς

gerückt ſind, deren Menge uns ein Bild veranſchaulicht. Nach Λ 305
einigen Verſen geht der Dichter wieder zu den Achäern; der bekannte kühne Übergang im Irrealis vermittelt ihm das. Λ 311

Diomedes und Odysseus

treten jetzt als Hauptperſonen auf griechiſcher Seite auf. Ihre Thaten ſind ſo erzählt, daß kleine, faſt immer ſelbſtſtändige Glieder an einander treten; indem aber Rede und Gegenrede Λ 320—327
vorangeſetzt ſind, indem ferner in der Mitte eine Anſprache 328—335 336—342
des Diomedes eingerückt iſt und nachher, als Diomedes weichen 367, 368 369—400
muß, das unter Beihülfe des Odyſſeus geſchieht, wird doch Λ 347 f.
der Eindruck einer größeren geſchloſſenen Szene erzielt. Die Durchbildung iſt freilich keine minutiöſe. So verliert der Dichter von dem Augenblicke an, wo Diomedes mit Hektor zu ſchaffen hat, Odyſſeus eine Zeit lang mehr aus den Augen, als 347,348 Λ 349 f.
erlauben. 396 kommt er dann von neuem heran, als ob er inzwiſchen auf eigene Hand einen Streich ausgeführt hätte, worüber doch nichts geſagt iſt. Man ſieht, es genügte dem Dichter, ein par Geſchehniſſe in einen gewiſſen, wenn auch nur oberflächlichen Zuſammenhang zu bringen. Die Hauptwendepunkte aber weiß er kräftig herauszuheben. Die Schmäh- und Spottreden treten an ihnen nachdrücklich ein. Λ 362 f.

Nachdem Diomedes verwundet abgegangen iſt, bleibt 380 f., 385 f.
Odyſſeus allein. Der Augenblick iſt kritiſch; Odyſſeus ſtellt alſo Betrachtungen über ſeine Lage an. Inzwiſchen nahen Λ 404—410
ihm die troiſchen στίχες ἀσπιστάων und ſchließen ihn ein. Λ 412

Wie kommt es, daß ſich Odyſſeus nur der πληθύς (vgl. 405) gegenüber ſieht? Warum nützt keiner der troiſchen Führer ſeine Bedrängnis aus, z. B. Alexandros, der doch noch eben zur Stelle war? Man muß den Plan von Λ i. g. ins Auge faſſen, um das zu verſtehen. Beabſichtigt iſt, daß am dritten Schlachttage die Achäer zurückgedrängt werden ſollen und daß das durch eine Ungunſt des Schickſals geſchieht, indem nacheinander die Hauptführer kampfunfähig werden, ohne daß ihnen deshalb das Kriegsglück ganz fehlte. Im Gegenteil, ſie

ſollen dabei noch eine Menge von Heldentaten verrichten.
Sie ſollen auch im Unglück die ἀριστεύοντες ſein. Wären es
nun immer dieſelben troiſchen Führer, vor denen ſie verwundet
weichen müßten, ſo würde denen unfreiwillig eine Ariſtie zu-
bereitet. Das ſoll nicht ſein. Alſo müſſen bei den Troern
immer neue Perſonen auftreten, und die Hauptheiden müſſen,
wenn ſie einmal nötig geweſen ſind, doch möglichſt ſchnell
wieder ins Dunkel zurück. Das wird mit der tapferſten Un-
befangenheit beſorgt. Alſo rücken jetzt die στίχες ἀσπιστάων
an. Sie ſchließen Odyſſeus, wie ſchon geſagt, ein. Von dieſem
Vorgange hat ſich der Dichter kein deutliches Bild gemacht;
d. h. die ganz eigentümlichen Bedingungen eben dieſes Kampfes
Λ 420 f. ſind vernachläſſigt. Odyſſeus tötet ein par Gegner, πρῶτον,
ἔπειτα, ohne daß dabei im mindeſten klar wird, daß es ein
Kampf mit vier Fronten iſt, den er zu führen hat; ja mit
Λ 428 f. Sokos kommt es dann zu einem Gefecht im Zweikampfsſtil,
als ob die beiden allein wären, und nach deſſen Abſchluß
Λ 460 dringen die Troer an, als ob ſie nicht ſchon da wären. Die
Erzählung des Kampfes ſelbſt iſt mehrfach von direkter Rede
begleitet; ſie ſchildert die Stimmung und erweckt ein näheres
Intereſſe an den Helden, als die nackten Tatſachen allein es
vermöchten. Bei ſeinem Rückzuge vor den Troern ſchreit
Λ 462/463 Odyſſeus dreimal; dreimal hört ihn Menelaos. Das iſt ein
neues und wirkſames Mittel, eine neue Perſon heranzubringen.
Λ 465 f. Menelaos fordert Ajax zu einer gemeinſamen Hülfeleiſtung
auf; beide ſind in dieſem Augenblicke ſituationslos. Sie kommen
Λ 483 alſo zu Odyſſeus, und Ajax tritt mit dem gewaltigen Schild
Λ 487 f. neben ihn. Die Troer erſchrecken, und Menelaos kann Odyſſeus
wegführen. Damit ſind die beiden beſeitigt, und es folgt
ein Stückchen Erzählung vom Kampfe des Ajax, die aber ſehr
Λ 497 f. ſchnell wieder abgebrochen wird. Der Dichter geht plötzlich
zu Hektor über, und er macht dabei den kühnen Verſuch, das
Schlachtfeld in ſeiner Weite zu beherrſchen. Hektor nämlich
nimmt von dem, was ſich eben abſpielt, nichts wahr, weil
er auf der linken Seite der Schlacht, alſo wohl weitab, be-

ſchäftigt iſt. Er iſt ſogar lokaliſiert, am Skamandros; ihm gegenüber ſind Neſtor und Idomeneus mit ihren Leuten. Λ 501

Hier finden wir, gegenüber dem erſten Schlachttage, der von einer „linken“, alſo wohl auch von einer mittleren und einer rechten Schlacht abſolut nichts weiß, entſchieden etwas Neues.[1])

Einzeltaten von Hektor zu erzählen, liegt im Moment nicht im Intereſſe des Dichters; daß er ſich davon frei zu erhalten **vermag** und Hektor mit ſeinem

νέων δ' ἀλάπαζε φάλαγγας Λ 503

doch beſchäftigt, daß alſo die Schilderung nur eben ſoweit eindringt, wie angemeſſen iſt, damit Hektor nicht ſituationslos und doch mühelos herauslösbar iſt, zeigt Geſchick und Sicherheit. Um Hektor herauszulöſen – er ſoll zu Ajax hinüber – wird eine Mittelsperſon gewählt. Hektors Wagenlenker Kebriones „ſieht“ die Troer drüben bedrängt und Λ 521
ſpricht ihn an. Vor dieſen Teil der Erzählung iſt noch eine ſelbſtſtändige kleine Szene getreten. (Machaon). Sie ſprengt Λ 504–
den Zuſammenhang und ſieht deshalb wie ein Einſchub aus, wofür ſie auch aus anderen Gründen gehalten worden iſt.

Hektor fährt mit Kebriones über das Schlachtfeld. Das iſt lebendig und mit kleinen Zügen beſchrieben. Nun kommt etwas Merkwürdiges: Hektor macht ſich nicht direkt an Ajax; er kämpft mit dem großen Haufen, und dabei laſſen wir ihn. Wozu iſt er da eigentlich bemüht worden? Die Erklärung muß wieder im Plane des Ganzen geſucht werden: die troiſchen Führer ſollen vorläufig keine Ariſtie haben. Hektor darf alſo nicht mehr tun, als die Partei von Ajax Feinden verſtärken. Das Motiv iſt notdürftig genug. Aber nicht einmal das Wenige, was es geben könnte, wird genutzt, denn

---

[1]) Ε 355 gehört nicht hierher; da dient ἐπ' ἀριστερά nur dazu, Ares zu lokaliſieren; einen Begriff von der Ausdehnung der Schlacht giebt es nicht. Vergl. übrigens Friedländer Hom. Kritik S. 78 und Ribbeck Rhein. Muſeum Bd. 35 pag. 610 darüber, daß in der Ilias nie eine rechte Seite des Schlachtfeldes vorkommt.

Λ 544 f. (bes. 556) als Ajax gleich darauf vor den Haufen der Feinde zurückweicht, wird Hektor gar nicht unter ihnen erwähnt.

Λ 544–574 Ajax Rückzug wird ſehr anſchaulich erzählt, zuerſt de-
Λ 545–547 daillierend, zum Schluß aber nur noch die zwei Hauptmomente
Λ 567–569 (man möchte ſagen begrifflich) ſondernd: das Stehenbleiben mit Standhalten und das eigentliche Fliehen. Die Erzählung dringt alſo vom Einzelnen, mehr Zufälligen zum Allgemeinen, dem Vorgang ſtetig Anhaftenden hindurch; reſp. ſie flacht ſich dazu ab. Das iſt für den Erzählungsſtil der Ilias charakteriſtiſch.

Sehr äußerlich iſt in Ajax Rückzug die kleine Szene mit
Λ 575 f. Eurypylos eingefügt; denn genau betrachtet iſt Eurypylos höchſt überflüſſig, um Ajax Anſchluß an das übrige Heer zu vermitteln. Kaum neben Ajax getreten, wird er verwundet,
Λ 585 und kaum verwundet, weicht er auch in das ἔθνος ἑτάρων zurück. Sind die Gefährten aber jetzt für Eurypylos ſo leicht erreichbar, ſo waren ſie es auch vorher für Ajax – alſo bedarf es des Eingreifens des Eurypylos nicht. Er ſelbſt ſoll ſein Schickſal haben; darauf kommt es hinaus. Ajax rettet ſich nun auch: damit ſchließt die Szene.

Ich gehe zum *M*.

M

Im *M* liegen neue dichteriſche Aufgaben vor; der Kampf ſpielt ſich nicht mehr auf freiem Felde ab, ſondern an der Schiffsmauer. Neue Situationen ſind zu bewältigen.

Der Dichter wählt ſich nach einigen Bemerkungen über
M 39 die Sachlage zuerſt ſeinen Helden: Hektor. Der müht ſich
M 50 vergeblich geradewegs zu Wagen den Graben zu nehmen – hier ſchließt ſich zwanglos eine genaue Situationsſchilderung
M 60 an. Polydamas erteilt einen Rat für den Anſturm auf das Lager. Er ſpricht παραστάς. Das παραστῆναι wird in der Ilias zur erſtarrten Formel; was ſich aber in ihr hält, iſt doch ein Reſt der ſinnlichen Belebung des Vorgangs. Auch auf den wird freilich oft genug verzichtet.

Hektor genehmigt Polydamas Rat. Er ſpringt vom Wagen –
natürlich –, und ſeinem Beiſpiele folgen die anderen. Damit *M* 82–8
ſind Hektors Gefährten in die Handlung hineingezogen.

Die Helden und ihre Leute ordnen ſich in fünf Glieder. *M* 87
Hier haben wir einen der ſeltenen Verſuche der Ilias die
Maſſen zu organiſieren; aber es bleibt beim Verſuche. Die
Erzählung weiß nachher mit der Ordnung nichts anzufangen,
wie ihr das auch in anderen Fällen mit den *στίχες ἀσπιστάων*,
die ſie zuweilen vorführt, paſſiert und wie ihr auch die ſtraffe
Ordnung, die ein Vers wie

οἱ δ᾽ ἐλελίχθησαν καὶ ἐναντίοι στῆσαν Ἀχαιοί

nie ſonderlich ernſt iſt. (Vergl. die Betrachtung zu *Δ* 221.)

Die Verſe, die ſich mit den fünf Gliedern im einzelnen *M* 88–1
beſchäftigen, möchte man für einen ſpäteren Zuſatz halten,
weil es nicht in der gewöhnlichen Erzählungsweiſe der Ilias
liegt, losgelöſt von der Handlung die Situation zurechtzumachen.
Indeſſen iſt die Ausnahme natürlich möglich.

Im Begriffe den Anſturm zu machen, ſtehen die Helden
am Graben; da bricht die Erzählung plötzlich ab, und

Asios

M 110 f.

tritt vor. Um auf ihn zu kommen geht der Dichter von
dem aus, was er vorher feſtgeſetzt hatte und bringt Aſios in
Gegenſatz dazu: *ἔνθ᾽ ἄλλοι – ἀλλ᾽ οὐχ᾽ Ὑρτακίδης* . . . Aſios rückt
vor; im Anſchluß daran wird die Lage der Dinge geſchildert;
er und die Seinen finden ſie ſo und ſo. So kommen wir *M* 121–1
ohne Sprung von unſern Helden aus auf ihre Gegner. Wir
wiſſen ſchon, daß die Dichter der Ilias es lieben, die Perſonen,
mit denen ſie ausziehen, an der Hand zu behalten, bis ſie
die, mit denen ſie agieren ſollen, treffen. Bei Polypoites und *M* 127 f.
Leonteus angelangt, bleibt der Dichter ähnlich lange bei ihnen
wie vorhin bei Aſios allein, wodurch eine Art von Symmetrie
hergeſtellt und beiden Parteien unſer Intereſſe gleich zu-
gewandt wird. Dann kommts zum Zuſammenſtoß; den her-
vorbrechenden Lapithen ſekundiert das Kriegsvolk oben auf

der Mauer. Die Schilderung wird dichteriſch dadurch be-
M 156–161 wältigt, daß ein par Umſtandsangaben herausgegriffen werden: dicht wie Schneeflocken fliegen die Steinwürfe von beiden Seiten; dumpf erdröhnen Helme und Schilde.

M 162 Dann tritt Aſios hervor; er wendet ſich an Zeus mehr anklagend als betend; ſeine Gemütsſtimmung wird klar. Zeus
M 173 hört nicht auf Aſios; er will Hektor Ruhm verleihen. Hier haben wir einen Hinweis auf Hektor, der uns vermuten läßt, daß wir bald mehr von ihm zu hören bekommen werden.
M 182f. Es kommt zu Einzelkämpfen, aber merkwürdiger Weiſe bleibt Aſios dabei im Dunkeln. Ohne eigentliches Ende bricht die
M 196 Szene ab; wir werden (Übergangsformel) zu Hektor zurückverſetzt. Der zeigt in einem Wortwechſel mit Polydamas ſeine Unbeugſamkeit. So haben wir ihn vor der Handlung, deren spiritus rector er iſt, ins rechte Licht gerückt.

M 251–264 Die Schlachtenſchilderung iſt zunächſt wieder allgemein. Weſentlich iſt jetzt der Kampf um die Befeſtigungen; deſſen Einzelheiten hätte eine nüchterne, proſaiſche Schilderung klar zu machen. In unſerer poetiſchen finden ſich nur je zwei Verſe, die wirklich eben dieſes Reale geben:

M 258–259 *κρόσσας μὲν πύργων ἔρυον, καὶ ἔρειπον ἐπάλξεις*
στήλας τε προβλῆτας ἐμόχλεον . . .

und

M 263–264 *ἀλλ᾽οἵ γε ῥινοῖσι βοῶν φράξαντες ἐπάλξεις*
βάλλον ἀπ᾽αὐτάων δηίους ὑπὸ τεῖχος ἰόντας.

Das Übrige iſt nur Einkleidung.

Nachdem die Kraft der Schilderung der Schlacht i. gr. erſchöpft iſt, kommt es zur Einzelſzene, deren Helden

M 290f.

Sarpedon und Glaukos

ſind. Sie nimmt ihren Ausgang von der Betrachtung aus, daß ohne dieſe beiden Helden die Troer und Hektor nicht in das Mauertor eingedrungen wären; damit wird auf den Hauptplan hingewieſen.

Sarpedon tritt kurzweg auf; Zeus treibt ihn. Der Dichter
hält uns einen Augenblick bei ſeiner Erſcheinung feſt; die M 294
Beſchreibung iſt ähnlich wie die des Paris in Γ, nur etwas
ausgedehnter. Glaukos als zweite Perſon wird nicht beſchrieben.
Sarpedon ſtachelt ihn an, ſich mit ihm hervorzutun; ein be- M 310 f.
ſtimmter Plan wird nicht gemacht. Die Antwort wird unter-
drückt; es heißt nur *οὐδ' ἀπίθησεν.* Beide rücken mit den M 329
Leuten vor. Sie bemerkt Meneſtheus; *ἰδὼν ῥίγησε.* Daß die M 331
Lykier gerade gegen ſeinen Turm ziehen, wird hier erſt ein-
geordnet. Die natürliche Reihenfolge der Erzählung iſt damit
umgekehrt. Aber das paßt hier ganz gut, iſt doch Meneſtheus
nur der zufällige Gegner der Lykier, nicht der erwählte. Er
mag ſich eher über ſeine Feinde klar geworden ſein, als die
ſich über ihn. Meneſtheus ſchickt Thootes zu den beiden Ajax, M 334–369
um Hülfe zu erbitten. Beachten wir, der Dichter läßt Ajax
nicht einfach kommen, *ἰδών.* Man merkt, die eigentümlichen
Bedingungen des Mauerkampfes intereſſieren den Dichter.
Während motiviert wird, daß zu Ajax hingeſchickt werden
muß, bietet ſich ungezwungen eine Gelegenheit, von ihnen zu
reden.

Während im einzelnen erzählt wird, wie ſich die Sendung an Ajax abſpielt, ſteht die Handlung an Meneſtheus Turm ſtill. Erſt mit dem Telamonier Ajax kommt der Dichter wieder auf den verlaſſenen Schauplatz; er greift nun nicht mehr zurück, ſondern ſchildert nur, was ſich im Moment abſpielt, dies aber, ſcharf abſetzend, von Seiten der Lykier aus. So ſind ſie wieder kräftig in die Handlung eingeſetzt. Es kommt zum Kampf, vor dem der Zuſammenſtoß wie gewöhnlich angegeben iſt, diesmal mit einer neuen Wendung:

σὺν δ' ἐβάλοντο μάχεσθαι ἐναντίον, ὦρτο δ' ἀυτή. M 377

Die Kampfesſchilderung geſchieht im bekannten Stil, immer vom Angreifer ausgehend und mit der gewöhnlichen Verbindung der Einzeltaten. Das eigentlich Neue liegt im Sachlichen. Für

δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχἐ ἐπ' αὐτῷ

(z. B. Δ 504)

tritt:

M 386 κάππεσ' ἀφ' ὑψηλοῦ πύργου, λίπε δ' ὀστέα θυμός

ein, für

ἂψ δ' ἀνεχάρησεν:

(z. B. Γ 35)

M 390 ἂψ δ' ἀπὸ τείχεος ἆλτο u. s. w.

d. h. die alten Formen sind ein wenig verändert, um den
M 413 neuen Inhalt aufzunehmen. Nach wenigen Versen treten die Einzelpersonen wieder zurück; Ermahnungsworte von Sarpedon leiten wieder zur allgemeinen Schlacht über. Die Lykier und
M 413–435 Argeier werden gesondert, und im Wechsel werden beider Haupthandlungen in Gegensatz zu einander gestellt. Die
M 414–420 einen dringen mit Wucht an, ἐπέβρισαν, die anderen verstärken drüben ihre Phalangen, ἐκαρτύνοντο; die einen gewinnen keinen Eingang, die anderen können nicht zurückstoßen. Das ist eine mehr auf dem Begrifflichen (Angriff, Abwehr, Stillstand) als auf lebhafter sinnlicher Vorstellung ruhende Schilderung. Doch
M 424–432 tritt ihr ergänzend die sinnliche Schilderung zur Seite.

Das Bild von der Wagschale, die auf beiden Seiten gleich belastet ist und deshalb still steht, dient zum Abschlusse:

M 436 ὣς μὲν τῶν ἐπὶ ἶσα μάχη τέτατο πτόλεμός τε.

Hier haben wir wieder das Vortreten der nicht persönlichen Subjekte, von dem ich schon öfters gesprochen habe.
M 440 f. Hektor erhebt einen Mahnruf. Das ist das unzählige Male in der Ilias angewandte Mittel, wenn die Dinge stillstehen, ihnen einen Stoß zu geben. Vollständig klar ist die Situation im Momente nicht; wo Hektor eigentlich steht, wie zu den Lykiern, das ist nicht zu erkennen. Seine Leute suchen die
M 445–462 Mauern zu erklettern; er selbst wirft einen Stein so heftig gegen die Thorflügel, daß der Riegel bricht. Stein und
M 458 Tor werden beschrieben. Hektor schleudert εὖ διαβάς; das ist wieder frische Beobachtung. Der Stein hat den Weg gebahnt;
M 462 Hektor springt ihm nach. Mit schönem Takte wird gerade hier die Erscheinung geschildert. Selbstverständlich muß bei diesem großen Augenblicke verweilt werden – wie läßt sich

das beſſer machen, als wenn uns das Bild des herrlichen Helden hingemalt wird? Die Ilias hat eine ganz eigene Gewalt in ſolchen Schilderungen:

νυκτὶ θοῇ ἀτάλαντος ὑπώπια, λάμπε δὲ χαλκῷ *M* 463–466
σμερδαλέῳ, τὸν ἕεστο περὶ χροΐ, δοιὰ δὲ χερσὶν
δοῦρ᾽ ἔχεν, οὔ κέν τίς μιν ἐρυκάκοι ἀντιβολήσας
νόσφι θεῶν, ὅτ᾽ ἐσᾶλτο πύλας· πυρὶ δ᾽ ὄσσε δεδήειν.

Nach Hektor dringen auch ſeine Mannen ein, d. h. ſie überklettern die Mauer. Das wird nur kurz geſagt. Die Szene ſchließt mit einer oft wiederholten Umſtandsangabe:
ὅμαδος δ᾽ ἀλίαστος ἐτύχθη. *M* 471

N

Unbemerkt von Zeus, der ſeine Augen gefällig vom Kampfplatze abwendet, geht Poſeidon durch das Lager und ermahnt die bedrängten Achäer zur Gegenwehr. Als gefährlichſter Feind erſcheint dabei Hektor. So beherrſcht er, *N* 53, 54, 80, 123, 124. wie das dem Ende von *M* auch entſpricht – die Szene einfach durch die Wirkung, die er ausübt. Die Achäer ſchließen ſich eng zuſammen; poetiſch giebt das der Dichter, indem er, *N* 126 f. die einzelnen Waffen ſondernd und jede mit jeder zuſammenſtellend, durch Gleichklang einen Zwang auf unſer Ohr ausübt. Der feſte Zuſammenſchluß ſtellt ſich im Verſe ſelbſt dar:

φράξαντες δόρυ δουρί, σάκος σάκεϊ προθελύμνῳ
ἀσπὶς ἄρ᾽ ἀσπίδ᾽ ἔρειδε, κόρυς κόρυν, ἀνέρα δ᾽ ἀνήρ. *N* 130–131

Die Sammlung der Achäer nimmt natürlich eine gewiſſe Zeit hin; auf troiſcher Seite iſt ſie nicht wirklich ausgefüllt. Man kann ſich wohl denken, daß auch die Troer, nach Überſteigung der Mauer, erſt einer gewiſſen Ordnung bedürfen oder auch, daß Plänkeleien und Vorgefechte abzumachen ſind, bis ſie an die weiter im Lager zuſammengezogene Heermaſſe der Achäer herankommen – aber das kann man ſich eben **denken**; wirklich klar gemacht wird das nicht; wir werden mit einer ziemlich unbeſtimmten Schilderung abgeſpeiſt. *N* 39 f. Eine ſtraffe Durcharbeitung dieſer Dinge wird man in der Ilias nie finden. Genug, daß die Troer endlich vorſtoßen

N 136 (*προύτυψαν*), voran Hektor, und daß die Achäer ihnen ſtehen.
Hektor muß zunächſt weichen; aber dann faßt er ſich wieder
N 156 f. und treibt ſeine Leute; es kommt zu Einzelkämpfen. Sie
entwickeln ſich aus einander in der Art, die wir von *Δ* her
kennen; doch ſind ſie nicht ſo mannigfaltig verſchlungen wie
dort. Nur der erſte Kampf, der zwiſchen Meriones und
Deiphobos, ſteht für ſich; er endet damit, daß Meriones ab-
geht, um für ſeine zerbrochene Lanze eine neue zu holen.
Dieſe Erfindung iſt neu.

Ein Ereignis in dieſen Kämpfen, der Fall von Amphion,
veranlaßt Poſeidon zu einem nochmaligen Gange durch die
N 210 Zelte und Antreiben der Achäer. Indem er dabei Idomeneus
trifft, wird dieſer in die neue Szene eingeführt. Idomeneus
N 211 kommt von einem verwundeten Gefährten, deſſen Name
nicht genannt wird. Rede wechſelt mit Rede. Dann holt
Idomeneus aus ſeinem Zelte Waffen und begegnet Meriones,
N 246 der – wie vorhin vorbereitet – in ähnlicher Abſicht den
N 304 Zelten naht. Beide gehen zuſammen dem Kampfesplatze zu.

Die ganze Szene macht – wie das auch mehrfach an-
genommen wird (ſ. Ameis Hentze) – den Eindruck einer Zu-
dichtung; nur ſo läßt es ſich erklären, daß der Name des
Gefährten, von dem Idomeneus kommt, nicht genannt wird.
Dem Zudichter hat vorgeſchwebt, daß in *Λ* mehrere Führer
verwundet worden waren, ja daß dann eine Zeltſzene ſehr
ausführlich erzählt worden war; daraus ließ ſich mit ein bischen
Kühnheit das Nötige entnehmen. [1]) Vorlage dürfte das Zu-
ſammentreffen von Hektor und Paris außerhalb des Schlacht-
feldes und ihre gemeinſame Rückkehr dorthin geweſen ſein.
Es ſollte einmal eine Schlachtenpauſe auf eine neue Art –
keine Ermahnungen, kein Göttergeſpräch – ausgefüllt werden;

---

[1]) Robert (Studien S. 147) ſtellt die Hypotheſe auf, daß das Zuſammen-
treffen von Meriones und Idomeneus die Umdichtung eines in der Ur-
ilias enthaltenen Zuſammentreffens von Meriones und Patroklos ſein
könne. Meriones habe urſprünglich die Rolle geſpielt, die in der
jetzigen Ilias Neſtor und Eurypylos ſpielen.

was *Z* in anderem Zuſammenhange bot, ließ ſich dazu verwenden. Es erklärt ſich nun auch, warum die Szene zwiſchen Deiphobos und Meriones ſich, wie vorhin erwähnt wurde, von den übrigen Schlachtenſzenen abſondert; auch ſie iſt eben Zuſatz, wofür ſie übrigens auch aus anderen Gründen gehalten worden iſt.

Alſo Idomeneus und Meriones kommen aufs Schlachtfeld. *N* 329
Sie haben ein beſtimmtes Ziel ins Auge gefaßt, die linke *N* 326
Seite des Schlachtfeldes. Wir haben hier wieder, was überhaupt am dritten Kampftage verſchiedentlich angeſtrebt iſt, den Verſuch, das Gebiet einer großen Schlacht zu beherrſchen. Doch kommt es hier, ſo wenig wie ſonſt, zu mehr als einem Anſatze. Wie auf der Linken die Aufſtellung iſt, was das überhaupt ſagen will, wo wir doch nur von denen wiſſen, die mit und um Hektor eingedrungen ſind, bleibt unklar. Der Dichter wollte eine Reihe von Ereigniſſen in der Schlacht ſchildern, an denen Hektor nicht teilnimmt; kurz entſchloſſen ſchafft er ſich eine „Linke“ und erklärt, daß Hektor in der „Mitte“ iſt. Dieſe Situation iſt da, weil ſie gebraucht wird. Daß ſie eigentlich erſt hätte hergeſtellt werden müſſen, daran iſt nicht gedacht.

Die Schlacht, die ſich nun entwickelt, iſt zunächſt wieder
eine aller gegen alle. Wie mehrfach in derartigen Schilde- *N* 334—344
rungen treten die Perſonen zurück, und die μαχή ſelbſt wird *N* 337 u. 339
dafür eingeſetzt. Und wie ſich gleichfalls an derartigen, ſtiliſierten Stellen öfters beobachten läßt, werden auch hier ſeltener Rhythmus und Gleichklang ausgeſpielt:

. . θωρήκων τε νεοσμήκτων σακέων τε φαεινῶν; *N* 342

die vielen langen ῶ hier und im Vorverſe wirken ſonderbar, ebenſo auch die merkwürdige Versgliederung.

Es entwickelt ſich nun eine Reihe ſehr lang ausgeſponnener
Einzelkämpfe; ſie füllen etwa 300 Verſe aus. Dieſe Kämpfe *N* 361—373
ſtehen faſt alle unter einander in Beziehung und zwar in einer durchgreifenderen als die iſt, die wir von *Δ* her kennen. So
werden einmal drei Kämpfe als Heimzahlung eines einzelnen *N* 447

aufgefaßt und dadurch zu einer besonderen Gruppe vereinigt; ein anderes Mal hat ein Kampf, der von Idomeneus gegen
N 463 f. Alkathoos, eine neue Anordnung der befreundeten Partei zur Folge, die ihrerseits auch eine der Gegenpartei nach sich zieht, was für die Schilderung wieder eine besondere Abteilung ergiebt. Der Verbindung dienen in diesen Fällen auch die Reden. Der Abschnitt, den Idomeneus Abgang machen könnte,
N 516 ist freilich gar nicht benutzt; er vollzieht sich ganz eindruckslos – was auch darauf hinweist, daß die vorherige umständliche Einführung Zudichtung ist.

Technisch Neues im einzelnen ist nicht zu verzeichnen. Nur als neues Beispiel einer schon beobachteten Weise mag mitgenommen werden, daß die Angaben, die der Dichter über
N 365 f. in 374 f. Othryoneus macht, nachher in der direkten Rede verwendet werden (vgl. die Beobachtungen zu dem Stück *Δ* 92–149), ferner, daß auch im *N* sich einmal die Personeneinführung:
N 663 *ἦν δέ τις* findet (vgl. die Bemerkung zu *E* 9). – Was den Inhalt angeht, so wird Abwechslung, sogar reiche, erstrebt und erreicht. Immerhin, nur der erste Teil unserer Schilderung, etwa bis zu Idomeneus Abgang, liest sich leicht und gut; danach fängt sie an zu ermüden. Dieselben Namen kehren immer wieder; unwillkürlich drängt es uns, die einzelnen Gestalten zu verfolgen – und gerade damit dringen wir nicht durch. Bald ist ein Troer der Held der Erzählung, bald ein Achäer; die Figuren wirren sich durch einander; wir verlieren die Übersicht. Was für vier, fünf Kämpfe gut ist (*Δ*), will eben für zehn – zwanzig nicht taugen. Das führt zu einer weiteren wichtigen Erwägung.

Bei einer Schlacht soll doch schließlich etwas herauskommen, im allgemeinen wenigstens und in diesem speziellen Falle ganz gewiß. So soll das Ergebnis aller der vielen Kämpfe auf der „Linken" sein, daß die Troer dort aufgerieben werden. Wir erfahren
N 674 f. das aus der Betrachtung, mit der der Dichter sie abschließt und zu Hektor überleitet. Wenn es aber Aufgabe des Dichters war, dieses Resultat aus dem Kampfe selbst herauszubilden,

so hat er sie nicht gelöst. Niemand wird am Abschluß der Einzelkämpfe sagen können, wie die Dinge nun eigentlich N 673 stehen. Rechnet man nach, so sieht man freilich, daß bis auf zwei Kämpfe (518f. und 576f.) alle zu Gunsten des jeweilig beteiligten Achäers ausgefallen sind — aber wer kann diese Nachrechnung machen? Der **Hörer** der Ilias doch gewiß nicht. Wir sehen also, daß der Dichter von *N* in einer sehr kindlichen Täuschung befangen war. Er dachte, wenn er nur eine Menge von Einzelthaten hinter einander erzählte und darin fast jedesmal ein Troer der Unterliegende wäre, so hätte er den Achäern das günstige Gesamtergebnis hinreichend gesichert — wie sehr er die verarbeitende Kraft unserer Phantasie überschätzte, entging ihm. Er hätte uns mit irgend welcher die Übersicht erleichternden Ordnung zu Hülfe kommen sollen, oder er hätte hin und wieder leise eine resümierende Zwischenbemerkung einschieben müssen.

Sehen wir uns weiter in der Ilias um. Daß es ihr ganz an Schilderungsformen für Gesamtergebnisse mangelte, ist nicht der Fall, aber sie hat sie nur da ausgebildet, wo das Resultat Vorstoß oder Rückzug ist. (Beispiele: *E* 37, *E* 93, 94, *E* 497 – 506, *E* 590, 591 und dazu 600, 607, *E* 699 – 702, *Z* 106 – 107 u. s. w.). Wie kurz und formelhaft da zuweilen die Schilderung auch ist, sie leistet doch, daß wir gewahren, daß große Truppenmassen sich bewegen und Terrain gewonnen oder verloren wird; sie giebt also etwas über die Einzelkämpfe hinaus.

In unserem Falle nun, wo der Kampf auf der Stelle bleibt und eben dort eine Partei aufgerieben wird, konnten diese Musterformen nicht herhalten; auf sich allein aber angewiesen, wurde der Dichter der neuen Sachlage nicht ganz Herr. Das Resultat muß schließlich für sich gegeben werden. Nachdem die Schilderung der Kämpfe auf der Linken abgebrochen ist, bildet sich eine klare Aktion nicht mehr heraus; ich will also den vielfach wirren Schluß von *N* (von 674 an) übergehen.

Aber eine für das ganze *N* geltende Bemerkung muß noch gemacht werden: der Dichter weiß wo wir sind, und

ſeine Perſonen wiſſen es auch. Es finden ſich in den einleitenden und vermittelnden Partieen, beſonders in den Reden eine
N 41, 50, 84, 87, 88, 107, 144, 208, 246 u. s. w. Menge von Anſpielungen auf die Zelte und die Nähe der Schiffe; für eine eigenartige Ausgeſtaltung der Kämpfe ſelbſt hat die Örtlichkeit jedoch nichts hergegeben. Die könnten ſo wie hier überall ſtattfinden. So kann es auch paſſieren, daß Aſios
N 385 f. plötzlich ſein Geſpann neben ſich hat. Über das von Harpalion
N 657 läßt ſich nichts ſagen; der kann außerhalb des Schiffslagers gedacht ſein.

Wir ſind mit den Kämpfen dieſes Tages noch lange nicht fertig. Ich gehe alſo zum *Ξ*.

Ξ.

Die Kampfesſzenen, die ſich nach der großen Szene zwiſchen Zeus und Here gegen Ende von *Ξ* finden, werden durch an-
Ξ 364 f. treibende Worte von Poſeidon an die Achäer eingeleitet. Dann werden die Leute von Odyſſeus und Agamemnon geordnet; ein Waffenaustauſch wird vollzogen und der Gott übernimmt die Führung. Das Schwert, das er in der Hand
Ξ 385/386 hält, gleicht dem Blitze. Dieſe ſinnlich anregende Art der Schilderung, die von einem ganzen Aufzuge nur eben gerade das in die Augen Fallendſte glücklich hervorhebt, iſt bekannt. Auf der anderen Seite ordnet Hektor die Troer; lärmend
Ξ 400 dringen die beiden Heere gegen einander an.

Wie genau oder ungenau dieſe Szene in die vorhandene Situation einſetzt, das muß hier übergangen werden. Genug, daß Raum für eine neue Folge von Vorgängen gewonnen worden iſt.

Poſeidon begnügt ſich damit, voranzugehen; in die Kämpfe
Ξ 402 f. ſelbſt greift er nicht ein. Wir haben wieder lauter unter einander verflochtene Einzelkämpfe; wie im *N* weiſt auch hier
Ξ 470 auf 454 die Rede von einem zum anderen hin. Auf die endliche Wirkung ſcheint einmal hingearbeitet werden zu ſollen –
Ξ 440, 441 Hektors Abgang wird dazu benützt, die Achäer mit neuer Kraft andringen zu laſſen – aber ſo recht ernſt iſt es dem Dichter doch nicht damit. Die Kämpfe, diesmal nur wenige

und alſo leicht zu überſehende, halten ſich ſo ziemlich das Gleichgewicht, bis es plötzlich im Anſchluß an Ilioneus Fall heißt:

τοὺς δ' ἄρα πάντας ὑπὸ τρόμος ἔλλαβε γυῖα Ξ 506–507
πάπτηνεν δὲ ἕκαστος, ὅπῃ φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον

Dann folgen im Aufzählungsſtil einige griechiſche Heldentaten, und dann erfahren wir im Anfange von *O* plötzlich als Tatſache, daß die Troer durch Pfähle und Graben zurückgewichen ſein. Von einer wirklichen Herausarbeitung des Ergebniſſes iſt alſo auch hier keine Rede. Ξ 508 522

O

Zeus erwacht; Poſeidon weicht vom Schlachtfelde, und Apollon nimmt ſich Hektors an. Neubelebt tritt er wieder zu den Seinen. Die Achäer erſchrecken und werden von Thoas ermahnt; dabei wird ein Plan aufgeſtellt: die große Maſſe ſoll zu den Schiffen zurückkehren, nur die Beſten ſollen den wieder andringenden Troern ſtehen und ſie zurückhalten. Dieſer Plan reicht aber nur ſo weit, daß nach ihm die Aufſtellung erfolgt, bei der die Hauptnamen genannt werden; auf die Schlacht ſelbſt wirkt er nicht ein. Er iſt alſo wieder nur dichteriſches Mittel ad hoc. (Ich erinnere an meine Betrachtung zu *M* 87 f.) O 4—261 O 262 O 286—299 O 295—299 O 301—305

Die Troer rücken vor, von Hektor geführt; voran ſchreitet Apollon:

εἱμένος ὤμοιιν νεφέλην, ἔχε δ' αἰγίδα θοῦριν. O 308

Es kommt zum Zuſammenſtoß, von beiden Seiten geſchildert, *ἀμφοτέρωθεν*. Das giebt es in der Ilias nicht, daß das eine Heer einmal eher zur Aktion käme als das andere, z. B. daß das eine mit Lanzen oder Steinwürfen andränge und das andere abwehrte, ſo daß der Kampf einmal unmittelbar da wäre. Eine gleichmäßig verteilende Schilderungsweiſe hat ſich für den Kampfesbeginn durchaus feſtgeſetzt (vgl. *Δ* 446 f., *Θ* 60 f., *Λ* 67 f., *Ξ* 393 f.), wenn auch der mit dem ganzen Apparat des Ordnens und Anrückens erzählte Zuſammenſtoß oft nur ſchief in die vorhandene Situation einſetzt. Man wähnt

die Heere im eifrigſten Kampfe, da wird plötzlich eine Pauſe erzwungen, ermahnt, geordnet, friſch vorgerückt.

O 312–317 Die erſte Schilderung des Maſſenkampfes iſt auf die Handlung ſelbſt, nicht auf die Handelnden aufgebaut. Aber diesmal ſind die perſönlichen Subjekte nicht zurückgedrängt, um ſie hinter einem Abſtraktum zu bergen (Schlacht, Krieg), ſondern um, was ſich, nüchtern proſaiſch, auf Subjekt, Verb und Objekt verteilen würde, anders gefaßt, mit um ſo größerer Kraft herauszubringen. Nicht: sie ſchleudern Pfeile und Lanzen, ſondern: Pfeile ſprangen, Lanzen ſchlugen ein. Das giebt die Wirkung unmittelbar.

Was im Ξ fehlte, daß der führende Gott auch etwas
O 320f. ausrichtet, iſt hier gegeben. Apollon ſchüttelt ſeine Ägis gegen die Achäer und ſie fliehen. Manch einer muß dabei
O 328 ſein Leben laſſen; eine Vorbemerkung faßt das zuſammen;
O 329–342 dann werden die einzelnen Fälle ganz kurz erzählt, wie hier, wo alles ſehr ſchnell geht, auch angemeſſen iſt. Zwei Verſe
O 345 dienen dann noch beſonders der Flucht. Das ziellofe ἔνθα καὶ ἔνθα malt gut ihr regelloſes Ungeſtüm.

Nun ſetzt Hektor ein; er treibt die Seinen an; dann fährt er mit ihnen über den Graben;

O 352 μάστιγι κατωμαδὸν ἤλασεν ἵππους

giebt die gut beobachtete Bewegung. – Die Wagen erſcheinen hier ganz plötzlich; aber es wird doch ſo lange an ihnen feſtgehalten (vgl. 385, 386), daß wir es diesmal nicht mit einer jener plötzlichen Lokaliſationen zu tun haben, die nur um des feſſelnden Bildes willen ad hoc da ſind.

O 355 f. Apollon bahnt den Weg und reißt die Mauer ein. Jetzt
O 367 ſpringt die Schilderung zu den Achäern über. Sie ſind in höchſter Gefahr; wir ſollen das mitfühlen. Das oft verwandte Mittel iſt zur Hand: die Bedrängten flehen zu den Göttern,
O 377 Neſtor, ihr Hort, zu Zeus. Zur Antwort läßt Zeus ſeinen
O 380 Donner erdröhnen. Die Troer dringen mit erhöhtem Mute an. An den Schiffen kommt es zum Kampfe. Die Schilderung
O 386, 387. ſtellt die beiden Gruppen auf, die die ἀφ᾽ ἵππων und die, die

ἀπὸ νεῶν kämpfen. Die Lokaliſation ſcheint klar; aber die weitere Ausführung macht wieder alles unſicher. Die Einzelkämpfe (415f.), zu denen wir nach einer kurzen Abſchweifung O 390–4
zu Patroklos und einer Schilderung des Gleichgewichtszuſtandes O 405–4
der beiden Parteien in der Weiſe von *M* 417–420 kommen, laſſen ſich kaum je auf dieſes Schema bringen. Sicher auf einem Schiffe iſt Lykophron, und da er Ajax nahe ſteht, ſo O 434, 4
O 435
mag der auch auf dem Schiffe ſein. Wie wir aber zu Teukros kommen, wird das wieder unwahrſcheinlich; denn der kommt „laufend“ heran, und da ihm die Bogenſehne ſpringt, begiebt O 442
er ſich in die Zelte; daß er dabei aber das Schiff beſtiege O 478
oder verließe, wird nicht geſagt. Wo ſind überhaupt die Zelte? Doch ſchwerlich mehr meerwärts als die Schiffe, dann alſo den Feinden ebenſo preisgegeben wie dieſe. Teukros ſollte doch alſo bei ſeinem Gange, **wenn** er von den Schiffen herkam, Schwierigkeiten haben. Meges iſt nachher ſicher vor den Schiffen (*ἐπόρουσεν*), und dort muß ſich auch abſpielen, O 520
was von 566 an erzählt wird (vgl. 573, 591). Ja nachher iſt ſogar von einer Flucht der Achäer die Rede, die auf die O 637f.
Schiffe erſt zulenkt.

Nun iſt ja gar nichts dagegen zu ſagen, daß der Kampf ſich hin und herzieht und bald von den Schiffen herab, bald davor geführt wird; ſo viel gilt aber, daß das in keiner Weiſe durchgearbeitet iſt. Das mußte geſagt werden. Fügen wir uns nun der Tatſache und ſehen wir, was ſich im einzelnen aufgreifen läßt.

Im allgemeinen gilt, daß die Stimmung der beiden Parteien erfaßt und ausgedrückt iſt. Sie deutlich zu machen dienen die Reden. Achäer und Troer wiſſen beide ſehr wohl, die O 467–4
486–4
einen, was ihnen droht, die anderen, wie nahe ihnen der Sieg 502–5
iſt. **Dieſe** Stimmungsſchilderung fehlte in den Schlachtenſzenen 735–7
von *N* u. *Ξ*, wo die Dinge doch auch ſchon gefährlich genug ſtanden, ganz; ſie ging da immer nur auf den Einzelfall.

Der Betrachtung bietet ſich als erſte Szenengruppe dar, was vom erſten Kampfesausbruch an bis zum erneuten Vor-

O 415–592 dringen der Troer erzählt iſt. In dieſem Stücke hängt alles gut zuſammen, und der Aufbau iſt einfach und überſichtlich. Überſichtlich dadurch, daß gleich im Anfange die beiden Hauptgegner zuſammengebracht werden und daß alles, was nun folgt, an ſie ſo angeſchloſſen iſt, daß ſie die dominierende Stellung behalten. Kontrollieren wir das.

O 415 Hektor tritt gegen Ajax; dabei kommt zunächſt nichts
O 419 heraus. Dann trifft Ajax den Kaletor, Hektor's Vetter, und
der mahnt die Troer, die Leiche zu retten. Dann tötet er
O 430 ſelbſt einen dienenden Gefährten des Ajax, und Ajax ruft des-
wegen Teukros heran. Teukros ſchießt zwiſchen die Troer
O 445 und tötet Kleitos, einen Gefährten des Polydamas, was
O 458 Polydamas zum Eingreifen veranlaßt. Dann verſucht Teukros,
Hektor zu treffen; aber die Sehne des Bogens reißt. Ein
Geſpräch zwiſchen Teukros und Ajax entſpinnt ſich. Teukros
O 484 f. muß abgehen, um ſich anders auszurüſten. Hektor ſieht darin
einen Vorteil und redet zu den Seinen, Ajax wiederum zu
O 515 den Argeiern. Hektor kämpft dann von neuem, ebenſo Ajax;
ein par andere Kämpfe werden in der gewöhnlichen Weiſe
O 520, 525, 540 (ἰδών, τόφρα . . ἐπόρουσε, ἦλθεν ἀμύντωρ) angeſchloſſen. Wieder
fällt dabei ein Vetter Hektors, und der ruft ſeine Brüder
O 545 und mit ihnen Melanippos heran. Ajax aber feuert auf deren
neuen Anſturm wieder die Argeier an. Antilochos tut ſich
hervor; die Troer weichen; aber Hektor treibt ihn zurück,
O 592 und nun dringen die Troer von neuem vor.

Wir ſehen, wie vorhin ſchon geſagt wurde, die Erzählung greift immer wieder auf die zwei Hauptthelden zurück, und da dabei nichts erzwungen wird, ſo ſchadet das der Vielſeitigkeit des Kampfes gar nicht und macht doch, daß wir der Schilderung leicht nachkommen. Wenn wir von hier aus noch einmal auf *N* 361–672 zurückblicken, ſo wird erſt recht verſtändlich, warum wir dort nur ſo mühſam durchdringen. Dort iſt der Zufall alleiniger Herrſcher – in der Kunſt geht das eben nicht an.

Die zweite Szenengruppe, die wir für ſich nehmen wollen, *O* 592 bi
um allen Fragen nach dem Anſchluſſe auszuweichen, hat es Schluss
wieder mit einem Anſturm auf die Schiffe zu tun. Hektor raſt, und das, was der Dichter zuerſt tut, iſt, daß er uns unter den Bann ſeiner wilden, drohenden Erſcheinung bringt. *O* 607—(
Den Anſturm ſelbſt malt er kühn und in ein par ſehr eindrucks- *O* 618 f.
vollen Bildern, die unſere Phantaſie entzünden. Dann mündet die Schilderung ins Concrete ein – einer der Fliehenden, *O* 638
Periphas muß Hektorn ſein Leben laſſen – und geht von hier aus zu den Argeiern über. Die immer weiter Zurückweichenden ermahnt Neſtor; ſo kommen auch die zu ihrem Rechte, und *O* 659 f.
die Bedeutung des gefährlichen Augenblicks wird auch für ſie ausgeſchöpft.

Ajax nimmt den Gegner an. In Verbindung mit Neſtors *O* 674
Ermahnungen iſt das nicht gebracht. Er geht, mit einer langen Stange bewaffnet, über das Verdeck hin; ſeine gewaltige Stimme ruft die Achäer zur Abwehr heran. Hektor löſt ſich aus dem dichten Haufen der Troer heraus und *O* 688
ſtürmt auf die Schiffe ein. Die Schlacht entſpinnt ſich. Mit allen Waffen wird geſchleudert und geſchlagen (vgl. *O* 312 f., *O* 707 f.
wo es auch die Handlung iſt [nicht die Handelnden], die herausgearbeitet iſt, freilich in etwas anderer Faſſung). Schließlich ergreift Hektor des Schiffes Knauf und befiehlt *O* 717
Feuer zu bringen. Vor dem erneuten heftigen Angriff der Troer muß Ajax auf den erhöhten Teil des Schiffes weichen. *O* 727 f.
Wieder treibt er die Seinen zum Widerſtande an. Dann wehrt er ſelbſt jeden, der ſich mit einem Feuerbrande naht, *O* 743
ab; ſummierend, ohne Namensnennung, wird hinzugefügt, daß er zwölf Feinde verwundet.

Es iſt nicht ganz leicht, dieſer Schilderung zu folgen, ſo (von 674
einfach ſie zu ſein ſcheint. Es iſt das Zuſammenwirken vieler unter dem Einfluß von zweien und eine ſchnelle Aufeinanderfolge verſchiedener Aktionen bis zum Höhepunkte hin, was hier bewältigt iſt.

Einige negative Krieterien unſerer Schilderung ſind: der Dichter umgeht Einzeltaten, die zu leicht verſchleppend wirken; er vermeidet Namensnennungen, die unſere Aufmerkſamkkeit einſchränken; er läßt in suspenso, was im Augenblick doch nicht entſcheidend wirkt. (Fallen 713–715 mehr Achäer oder mehr Troer? Wie vollzieht ſich die Erfüllung des Befehls *οἴσετε πῦρ* 718? Hören die Achäer 733–744 auf Ajax?

Als poſitives Kriterium bleibt dann wohl nur die glückliche Heraushebung der weſentlichen Momente übrig, daß immer gerade das geſchieht, was geſchehen muß und daß es anſchaulich wird. Die kleinen, lebhaft erfaßten Züge, daß
704, 716, 717 Hektor erſt das Schiff *πρύμνηθεν* faßt, dann am Knauf, daß
676, 686 Ajax erſt *μακρὰ βιβάς* umherſchreitet, dann auf die *θρῆνυς* ſteigt,
729 helfen hierbei nicht wenig.

Ich gehe zum *Π*.

Π

Den Anfang von *Π* nimmt die Entſendung von Patroklos aufs Schlachtfeld ein. In die Erzählung davon hineingeſchoben
102–124 iſt der Abſchluß der am Schluß von *O* abgebrochenen Kampfesſzene, der vorab betrachtet werden mag. Ajax hält nicht länger ſtand; er war kein Bleibender mehr, „*οὐκέτ' ἔμιμνε.*" Das erwächſt nicht eigentlich aus der Situation. Der Dichter
Π 102 ſpeiſt uns zunächſt ab: *βιάζετο γὰρ βελέεσσιν*; dann führt er das Wie des näheren aus. Wir haben alſo eine Schilderung, die nur einen vorangeſtellten Gedanken ausführt, nicht eine, die allmählich auf den Endpunkt zulenkt. Wo es ſich um ein wichtiges Ereignis handelt wie hier, iſt das eine Schwäche. Eine lebendig die Dinge vor uns entwickelnde Schilderung kommt auch weiterhin nicht recht zuſtande. So muß die
Π 112 rhetoriſche Frage geſtellt werden, um zu erzählen, wie das Feuer an die Schiffe kommt, anſtatt daß unmittelbar davon ausgegangen würde, daß Ajax ermüdet und nicht mehr wehrfähig iſt. *Ἄγχι παραστάς* durchſchlägt Hektor mit dem Schwerte
Π 122 Ajax lange Lanze; Ajax erkennt das Walten der Götter und

flieht, χάζετο δ'ἐκ βελέων. Darauf warfen die Troer Feuer in das Schiff. Durch detaillierende Beſchreibung anſchaulich gemacht iſt nur, wie Hektor mit ſeinem Schwert auf Ajax Speer einſchlägt, alſo die Waffentat, die den Dichtern der Ilias auch dann immer noch etwas bietet, wenn ſie ſonſt nicht ſehr aufmerkſam zugeſehen haben. Ajax χάζετο iſt ganz farblos; er ſtand doch nach *O* hoch auf der θρῆνυς; auch Hektors ἄγχι παραστάς iſt farblos, eben weil Ajax hoch ſtand und Hektor unter ihm. Ob die Ungenauigkeit dieſer Ausdrücke, wie überhaupt die Schwäche in der Entwicklung der ganzen Szene daraus zu erklären iſt, daß wir es mit Flickverſen zu tun haben oder ob ſie auf Rechnung des Dichters der Ajaxſzene von *O* zu ſetzen iſt, darüber kann ich mit den mir zu Gebote ſtehenden Mitteln nicht entſcheiden. Die homeriſchen Forſcher haben teils ſo, teils ſo geantwortet. Auf alle Fälle liegt es ſo, daß χάζετο und ἄγχι παραστάς die typiſchen Formen der Bewegungsſchilderung für den Weichenden und den im Nahkampf Angreifenden ſind, die für jeden zu haben ſind, der an der Ilias dichtet, und daß das Unvermögen, eine Handlung vieler von Punkt zu Punkt zu entwickeln, zu den Sünden gehört, die die Ilias forterbt. Dieſe Einſicht iſt wichtig; wer ſich im Einzelfall ſchuldig macht, iſt daneben ohne Belang.

Ich gehe nun zur eigentlichen Patroklie. Die Einleitung *Π* 130 f.
iſt ſehr ausführlich. Ihre Beſtandteile ſind: das Geſpräch zwiſchen Achill und Patroklos mit Achills näheren Weiſungen, Patroklos Rüſtung, die Rüſtung der Leute, Achills Ermahnungen an ſie, ihre Aufſtellung, Achills Weinſpende an Zeus und ſchließlich der Auszug der Myrmidonen. Die einzelnen Elemente dieſer Beſchreibung ſind uns bis auf die Weinſpende bekannt. Die Rüſtungen und Ermahnungen ſind gegeben, und in der Art, wie ſie vorgebracht werden, liegt nichts neues. Die Weinſpende aber muß näher angeſehen werden. Durch ihre Erfindung gewinnt der Dichter die Möglichkeit, ſich Achill beſonders zuzuwenden, mehr noch, als wenn er ihn blos die Rüſtungen überwachen und die Leute antreiben ließe. Seine Anteil-

nahme an der Patroklie muß ja vor allem deutlich werden; je mehr Gelegenheit er hat, mitzudenken und mitzuhandeln, um ſo beſſer wird das erreicht.

Man könnte ſich die Sache auch anders gemacht denken, wenn es nämlich gewagt werden darf, einen Augenblick die Gedanken frei ſchweifen zu laſſen. Patroklos und Achill könnten Abſchied von einander nehmen, oder Achills Liebe zu ſeinem Freunde könnte auch ohne weitere Worte vom Dichter fühlbar gemacht werden, dadurch z. B., daß Achill dem Scheidenden nachblickte, ſeine Erſcheinung in ſich aufnähme – alles derartige liegt unendlich weit! Faſt immer reicht für den Ausdruck des inneren Lebens eines Helden der Ilias aus, daß er ſich zu den Göttern wendet; darin ſpricht ſich ſein Gefühl aus, und es ſpricht ſich, weil conventionell, doch ſpröde aus.

Es iſt wahr, daß Achill nach der Spende und dem Gebet
Π 255 noch vor das Zelt tritt und Umſchau hält; aber da fehlt doch
die Beziehung auf Patroklos, die eine etwas ſentimentalere
Auffaſſung der Dinge angebracht hätte. Achill will nur die
Π 256 *φύλοπις αἰνή* ſehen. Die Herbheit der Ilias charakteriſiert
gerade dies ganz einzig.

Von da aus kommt der Dichter wieder auf die abziehende
Π 259–267 Schar. Ihre Kampfesluſt wird mit der ſchwärmender Wespen
verglichen; die Schilderung iſt alſo eine charakteriſierende.
Dazu tritt die bekannte äußere Umſtandsangabe:

Π 267 *βοὴ δ' ἄσβεστος ὀρώρειν.*

Der Eindruck, den das Heranrücken von Patroklos auf die Achäer macht, wird vollſtändig übergangen. Ajax iſt wie weggewiſcht. Der Dichter braucht ihn nicht und braucht auch die Achäer nicht; folglich ſind ſie für ihn überhaupt nicht mehr da. Dafür tritt im bedeutungsvollen Augenblicke wieder die Ermahnung ein, und die Stimmung der Troer wird geſchildert; die iſt für die weitere Entwickelung wichtig:

Π 283 *πάπτηνεν δὲ ἕκαστος, ὅπῃ φύγοι αἰπὺν ὄλεθρον.*

Ἕκαστος — eine ſehr kühne Verallgemeinerung. Auch Hektor? An den denkt der Dichter im Moment gar nicht.

Der Vers iſt eben nur Abſchlußvers; als ſolcher ſoll er kräftig ſein. Daß er das, was nun kommen wird, vergewaltigt, wird dagegen leicht genommen.

An Proteſilaos Schiff tötet Patroklos den Pyraichmes, was Π 284–290
in der bekannten Weiſe beſchrieben wird. Der Fall dieſes Führers der Paionen hat

Die Flucht der Troer

zur Folge. Der Dichter ſucht ſie vor uns zu entwickeln, in- Π 291–302
dem er ſich die obwaltenden Verhältniſſe zunutze macht. Alles, was da iſt, muß Stoff hergeben, Patroklos, die Paionen, das Schiff, die Troer, die Danaer. Wir ſehen das Schiff halbverbrannt und hören das Getümmel. Gleich danach kommt es, da die Troer wieder ſtehen bleiben, zu einem Kampfe der Führer. Jetzt ſind alſo die Perſonen, von denen wir, als Patroklos nahte, nicht hörten, wieder da. *Κεδασθείσης ὑσμίνης* Π 306 f.
kann es von neuem beginnen. Verſchiedene Führer (neun) töten je einen der Troer. Verbindung der Kämpfe findet kaum je ſtatt. Das Schema iſt bis auf eine Ausnahme: *A* trifft *B* mit der Lanze. Die Abwechslung liegt dann darin, daß immer andere Körperſtellen getroffen werden. Perſonalia Π 327–329
finden ſich dabei nur einmal. — Die einzige Ausnahme von Π 335–341
dieſem Schema bildet ein Doppelkampf, der Regel nach vom *συνίστασθαι* ausgehend; diesmal heißt es *συνέδραμον*.

Nach dieſen Einzelkämpfen wird ihr Reſultat gegeben. Π 351–357
Die Troer vergeſſen *θούριδος ἀλκῆς*.

Die kurze Szene zwiſchen Hektor und Ajax will ich über- Π 358–363
gehen; ſie bietet nichts. In den Zuſammenhang paßt ſie nicht (vgl. 367), wie auch von anderen erkannt worden iſt. (Düntzer, Robert).

Die Schilderung der Flucht der Troer differenziert die Π 366 f.
verſchiedenen Zuſtände der Fliehenden. Mancher Wagen zerbricht ſchon im Graben, und die Pferde jagen allein davon; viele Krieger wieder kommen weiter draußen zu Falle und geraten unter die Achſen. Die bekannten Umſtandsangaben

von dem Lärm und dem Staub, der ſich erhebt, vervollſtändigen dieſe Schilderung. Pedantiſch iſt ſie nicht. Zufällig, wie ſich das einzelne ergibt, tritt es auch in der Schilderung aneinander.

Π 394 f. Die Fliehenden ſchneidet Patroklos ab.[1]) Dieſes Abſchneiden der Fliehenden iſt eine neue Erfindung; es bildet ſich dadurch eine Sonderſzene heraus. Da Patroklos immer dasſelbe tut (tötet), ſo müſſen wenigſtens die Verhältniſſe, unter denen er es tut, ſich ändern; ſonſt wird der Vorgang zu einförmig. Drei ſeiner neuen Taten ſind genau beſchrieben, die übrigeu nur aufgezählt. Die Verbindung iſt durch ein numerierendes *πρῶτον, δεύτερον, ἔπειτα* hergeſtellt und dadurch, daß Patroklos ſich von einem Feinde zum anderen hinbewegt. Beide Verbindungsmittel kennen wir. – Jetzt erſteht dem Patroklos ein Gegner.

Π 419

Sarpedon

greift ein, *ὡς οὖν ἴδε.* Er ſchmäht die Lykier und erklärt, daß er „dem Manne da“ entgegen treten werde

Π 424—425 *ὅς τις ὅδε κρατέει καὶ δὴ κακὰ πολλὰ ἔοργεν*
Τρῶας, ἐπεὶ πολλῶν τε καὶ ἐσθλῶν γούνατ᾽ ἔλυσεν.

Dieſe Einleitung erinnert (zum Teil wörtlich) an die des Kampfes von Aeneas und Pandaros gegen Diomedes (*E* 171 f.). Sarpedon ſpringt vom Wagen, Patroklos, *ἐπεὶ ἴδεν*, auch. Wir haben den bekannten Anfang vom Anfang. Beide treten auf
Π 430, 462 einander zu; dann kommts zum Kampf. Er iſt ganz im be-
Π 463 f. kannten Zweikampfsſtil erzählt. Es überraſcht uns jedoch dabei, die Hereinziehung der beiden Wagenlenker, reſp. der Pferde, und zwar gleich im Anfange. Das lag, wo die Herren gerade von ihren Wagen geſprungen waren, doch recht fern. Es iſt möglich, daß hier ein Einſchub vorliegt, etwa 462 – 476,
Π 477 f. veranlaßt durch 485 und 506, 507. — Der Kampf zwiſchen Patroklos und Sarpedon ſelbſt ſpielt ſich ſehr ſchnell ab.

---

[1]) Vgl. Albrachts Deutung von **πρώτας ἐπέκερσε φάλαγγας** (Progr. von Pforta 1886). Roberts Einwurf (Studien S. 100) ist damit hinfällig.

Keine Rede unterbricht ihn. Sterbend beſchwört Sarpedon den Glaukos, des Kampfes zu warten und ſeinen Leichnam zu verteidigen. Dann hüllt der Tod ihn ein; Patroklos tritt Π 503
auf den Leichnam und zieht den Speer heraus. Der wichtigſte Augenblick iſt alſo herausgehoben und das Bild der Handlung gegeben.

Glaukos iſt in dieſer Schlußſzene neben Sarpedon, man weiß nicht wie. Ermüdet und verwundet (vgl. *M* 387) hat er ſich doch immer neben Sarpedon gehalten. Sofort eingreifen kann er jedoch nicht; er muß erſt durch Apollon geheilt werden. Dann ermahnt er die Lykier zum Kampf um Sarpedons Leiche und nimmt ſelbſt einen Umgang unter den troiſchen Π 534 f.
Helden vor. Wie und wo er die findet – wir hatten doch bereits die Flucht und keine eigentliche Ordnung mehr – iſt nicht weiter berückſichtigt. Der Dichter befiehlt; ſie ſind da.

Unter Hektors Führung naht nun eine Schar der Leiche Π 552
des Sarpedon. Patroklos ſeinerſeits bietet die Achäer auf, unter ihnen die beiden Ajax. Die Phalangen der Feinde ſtoßen Π 565
zuſammen. Zeus ſpannt die verderbliche Nacht über ihnen aus. Der Kampf iſt bewegt; das Hin und Her im Vordringen und Zurückweichen bringt die Hauptabwechslung. Die Helden ſind ziemlich gleichmäßig beteiligt; nur fehlen die beiden Ajax erſtaunlicher Weiſe. Ihrem Höhepunkt naht ſich die Handlung, als Patroklos den Meriones, der eben höhnend auf höhnende Worte des Aeneas geantwortet hat, zurechtweiſt:

ἐν γὰρ χερσὶ τέλος πολέμου, ἐπέων δ' ἐνὶ βουλῇ Π 630

und mit neuem Nachdruck die Führung übernimmt. Von dieſem Augenblicke an verſchwinden die Einzelkämpfe, und ein Maſſenkampf – mehr charakteriſiert als geſchildert – tritt Π 633–644
ein, deſſen Wildheit die Beſchreibung des Zuſtandes von Sarpedons Leiche erſchreckend deutlich macht. Die Leiche des Gefallenen auf dieſe Art mit in den Kampf hineinzuziehen, iſt eine neue Erfindung.

Eine Wendung zu Gunſten der Achäer wird nun gewaltſam herbeigeführt; Zeus macht Hektor plötzlich mutlos. Er

flieht, mit ihm ſeine Leute und die Lykier. Die Achäer erbeuten Sarpedons Rüſtung; den Leichnam birgt Apollon. Die Szene von Schlaf und Tod unterſuche ich nicht.

Π 684 f.

Patroklos verfolgt von neuem die Troer.

Was nun kommt, ſoll ſich, weil es auf das Ende hinführt, deutlich abheben; der Dichter macht deshalb eine Vorbemerkung. Er will uns erkennen laſſen, daß Patroklos durch ſein Ungeſtüm hingeriſſen wird, zu ſeinem Unheil über Achills Befehl hinaus zu handeln; aber den Eifer des Helden von innen heraus wirken zu laſſen vermag er nicht. Er hätte das vielleicht mit homeriſchen Mitteln erreichen können, wenn er Patroklos den Fliehenden hätte Drohungen nachrufen laſſen, die ſeine Leidenſchaft verrieten, ähnlich wie Diomedes der Aphrodite in *E* etwas nachruft. Aber eine derartige Erfindung fehlt. Recht äußerlich tritt dafür ein, daß Zeus dem Patroklos

Π 691 *θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἀνῆκεν.*

Gewiß, die Auffaſſung der Leidenſchaft als Verblendung durch einen Gott wurzelt tief in der Ilias; daß unſere Schilderung ihr unbefangen Ausdruck gibt, macht ſie noch nicht zu einer äußerlichen. Das liegt erſt darin, daß Patroklos Verblendung oder Leidenſchaft, oder was es ſein mag, **nur so** und nicht außerdem noch durch eine direkte Äußerung des Helden bloßgelegt wird. Auch im *A* der Ilias ſteht einer der Helden unter göttlichem Einfluß (Achill); aber wie die Erregung in ihm arbeitet, erfahren wir doch unmittelbar. Wir ſehen alſo, daß die Ilias ſehr wohl von der Urſächlichkeit zur Motivation durchzudringen vermag. Wo ſie es nicht tut wie hier, iſt ſie nicht ſo weit gegangen, wie ſie konnte; ſie iſt im Oberflächlichen ſtecken geblieben.

Π 692—697 Die nächſten Waffentaten des Patroklos ſind nur aufgezählt; dabei iſt (692), wie mehrfach in dieſem Geſange, die Apoſtrophe verwandt. Wo ſich dieſe Form findet, ſpricht der Dichter nicht zu uns, ſondern zu ſeinem Helden. Damit ſchaltet

er uns als ſeine Hörer aus. Unwillkürlich identifizieren wir uns nun mit dem Dichter, und das macht, daß der Held näher, deutlicher als ſonſt vor uns ſteht. Hier iſt das beſonders wirkungsvoll.[1])

Es folgt die Begegnung von Patroklos und Apollon. *Π* 698–711

Der Übergang wird wie ſo oft im Irrealis gemacht. Am Turm der Stadt tritt der Gott dem Patroklos entgegen. Daß der Kampf ſich bis dorthin gezogen hat, erfahren wir erſt hier. Die Begegnung der beiden und das ſchließliche Zurückweichen von Patroklos iſt ganz in der Art erzählt wie im *E* Diomedes Zuſammenſtoß mit Apollon (τρίς). Macht ſchon dieſer Umſtand gegen die kleine Szene mißtrauiſch, ſo noch mehr, daß ſie nicht mit dem folgenden verbunden iſt, obwohl das doch an ihr hängen ſollte. Apollon geht nicht zu Hektor hin; ſondern die Erzählung ſetzt neu bei Hektor ein und läßt erſt danach *Π* 712 Apollon auftreten. Es ſprechen ſomit auch Gründe der Erzählungstechnik für die an 698–711 von vielen Seiten vollzogene Atheteſe [2]).

Hektor dringt vor. *Π* 726 f.

Er läßt ſich auf Patroklos zu fahren; der ſpringt vom Wagen (das ἰδών iſt dabei nicht gegeben) mit der Lanze in der Linken, nimmt ſchnell einen Stein auf, ſchleudert und trifft Hektor Wagenlenker Kebriones. Das giebt eine wirkſame Szene her, um ſo mehr als Patroklos den tauchergleichen Fall bitter zu verſpotten weiß. An Kebriones Leiche ſtreben die *Π* 745 f. beiden Helden – auch Hektor iſt nun abgeſprungen – gegen einander; um ſie herum entſpinnt ſich eine allgemeine Schlacht. *Π* 772 f. Die Schilderung iſt die bekannte: die einzelnen Waffen treten in Aktion. Das Ergebnis des Kampfes iſt wieder nicht eigentlich herausgearbeitet. Schließlich gewinnen eben die Achäer die Oberhand und erbeuten Kebriones Waffen.

---

[1]) Vgl. die Bemerkung zu *Δ* 127.

[2]) Vgl. auch Albrachts Bemerkungen zu der Stelle, Progr. v. Naumburg 1895, S. 15.

Π 783f. Patroklos ſtürmt jetzt auf die Troer ein. Dreimal tut er
Π 784f. das; dreimal tötet er je neun Männer. Hier iſt das Schilderungsmotiv τρὶς ἐπόρουσε – τρὶς .. bereits über ſeine höchſte Leiſtungsfähigkeit hinausgetrieben. Eine genaue Prüfung hält es ſchon gar nicht mehr aus; wie kann einer bei je einem Andringen gleich neun Gegner niederſtrecken?

Beim vierten Andringen greift Apollon ein; er ſchlägt Patroklos in den Rücken und macht ihn waffenlos. Kraftlos ſteht Patroklos da; da trifft ihn, wieder in den Rücken, die Lanze des Euphorbos. Nach ſeinem Stoß ſpringt Euphorbos ſofort wieder zurück. Patroklos weicht; durch die Reihen hin
Π 820 (der Feinde wohl?) verfolgt ihn Hektor und ſtößt ihn nieder. Der Sieger und der Sterbende tauſchen Reden. Von ihrer Umgebung ſind ſie dabei vollſtändig iſoliert; Patroklos Gefährten würden wohl ſchwerlich Hektorn dieſe Pauſe vergönnen. Aber die Hintanſetzung der Wahrheit hat in dieſem Falle ihr Recht; wir haben Verlangen danach, bei dem großen Ereignis zu verweilen. Nach ſeinen letzten Worten ſtirbt Patroklos. Auch das wird langſam feierlich erzählt:

Π 855–857 *ὣς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψεν*
ψυχὴ δ᾽ ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἀιδόσδε βεβήκειν,
ὃν πότμον γοόωσα, λιποῦσ᾽ ἀνδροτῆτα καὶ ἥβην.

Das Furchtbare des Todes iſt hier rein aus der Seele des Sterbenden heraus angeſehen. Was Δ 523 leiſe anklang (beſprochen in unſerer digressio nach *E* 309), ertönt hier voll und tief.

Hektor ſpricht dem Toten noch ein par Worte nach, dann ſucht er Automedon zu treffen; der entkommt aber.

Hiermit ſchließt Π.

P

Gleich der Anfang von *P* macht uns deutlich, warum Hektor dem Automedon nachſetzt – er ſoll fürs erſte von Patroklos Leiche entfernt werden. Dort ſoll es unter allerhand neuen Gruppierungen zu langen Kämpfen kommen.

P 1 Zunächſt holt der Dichter einen neuen Helden heran: Menelaos. Die bekannte Wendung *οὐδ᾽ ἔλαθεν* führt ihn ein.

Κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ ſchreitet er διὰ προμάχων heran.

Patroklos hat in der zweiten Hälfte des vorigen Geſanges von den achäiſchen Helden die Szene faſt allein beherrſcht; niemand ſtand ihm zur Seite, als ihn ſchließlich ſein Schickſal ereilte. Wo waren die anderen Fürſten? Dem Dichter lockt das nicht **einen** Gedanken ab. Es intereſſiert ihn gar nicht. Er hat jetzt für Menelaos ſein βῆ δὲ διὰ προμάχων; das genügt. Wie angenehm ſind doch ſtereotype Wendungen! Wie glücklich ſchneidet ſie alle unbequemen Wie und Woher ab!

Alſo Menelaos iſt da. Er umſchreitet Patroklos Leiche, *P* 4
wie Aeneas (*E* 299–301) die des Pandaros. Das Bild wird genau ſo gezeichnet, wie es dort gezeichnet wurde. Menelaos muß einen Gegner haben. Als ſolcher erſteht ihm Euphorbos: οὐδ' ἀμέλησεν Πατρόκλοιο; dann tritt er nahe heran. Typiſche Wendungen wie vorhin. Euphorbos war eben erſt zurückgewichen (*Π* 813); nach οὐδ' ἀμέλησεν ſah das nicht aus; aber dieſes Spezielle bleibt unberückſichtigt. Euphorbos und Menelaos tauſchen Reden; Patroklos Waffen ſind dabei an oder doch dicht bei dem Toten gedacht.[1])

Jeder ſucht ſich zur Geltung zu bringen und den anderen einzuſchüchtern. Der Ausgangspunkt der Handlung wird wie ſo oft damit vorgeſchoben; er iſt in den Moment des „Reizens" verlegt. Der Kampf ſelbſt geht ganz in den alten, oft wiederholten Formen vor ſich; Zug für Zug und Ausdruck für Ausdruck ſind von *Γ* und *Δ* her bekannt. Aber ſo ärmlich iſt die Ilias doch nicht, daß ſie nicht bei größeren Szenen, auch wenn das Typiſche vorherrſcht, doch wenigſtens irgend etwas Neues in einem Einzelzuge zu erfinden vermöchte. Es liegt hier in der Beſchreibung von Euphorbos Leiche, wie das Blut ſeine
ſilber- und goldgeſchmückten Flechten netzt. *P* 51, 52

---

[1]) Ueber diesen Punkt, der im Widerspruch zu dem steht, was *Π* von der Entwaffnung des Patroklos durch Apollon erzählt, enthalte ich mich eines Urteils.

Menelaos nimmt Euphorbos die Waffen ab; keiner der Troer, d. h. keiner aus der uns nicht genauer genannten, aber immer wieder vorauszuſetzenden Gruppe von „Gefährten“, wagt es, ihm entgegenzutreten. Menelaos „würde“ nun wohl die
P 70 Waffen erbeutet haben (Übergang wieder im Irrealis), da
P 75–81 ſchickt Apoll Hektor heran. Deſſen Situation iſt aus des Gottes Anſprache zu entnehmen (75, 76). Hektor läßt von Automedons Verfolgung ab und ſchreitet durch die *πρόμαχοι* (wo ſind hier *πρόμαχοι*?); dabei gewahrt ihn (*οὐδὲ λάθεν*) Menelaos. Der hält ein Selbſtgeſpräch, und während er noch erwägt, was
P 107 er tun ſoll, kommen die *στίχες* der Troer heran, ihnen voran Hektor.

Zwiſchen dem Moment, wo Hektor allein durch die *πρόμαχοι* ging und dieſem, wo er an der Spitze der Troer auf Menelaos zuſchreitet, ſcheint eine Lücke zu liegen. Aber was wir zu ihrer Ausfüllung brauchen, daß nämlich Hektor ſeine Leute um ſich geſchart hat und die *στίχες* ſich ſomit gebildet haben,
P 96 das iſt aus Menelaos Selbſtgeſpräch zu ergänzen. Eine gewiſſe Entwicklung der Handlung vor uns hat alſo ſtattgefunden; wir müſſen nur, was vom Dichter direkt gegeben iſt und was er durch den Mund ſeines Helden mitteilt, kombiniren.

P 108 Menelaos weicht, *ἐξοπίσω ἀνεχάζετο*; das *ἔθνος ἑταίρων* nimmt ihn auf. Von dort aus ſucht er Ajax des Telamoniers
P 116 habhaft zu werden; er bemerkt ihn auf der Linken, *μάχης ἐπ' ἀριστερὰ πάσης*. Lokaliſation ad hoc. Von einer breiteren Entwickelung der Schlacht wiſſen wir ſchon lange nichts mehr, ſeit den Schiffskämpfen nicht. Jetzt erſcheint ſie erwünſcht
P 120–122 und iſt da. Menelaos eilt zu Ajax hin und ruft ihn zu Hülfe: Hektor raube bereits Patroklos Waffen.

Direkt war uns davon noch nichts geſagt; wieder übernimmt es alſo die Rede, uns über einen Teil der Handlung zu unterrichten. Anſtoß bietet das ebenſowenig, wie kurz zuvor die Einführung der *στίχες*; an dem vielverdächtigten Verſe 122 (ſ. Ameis Hentze) iſt alſo nichts auszuſetzen, wenn die Verſion über Patroklos Waffen, die vom Anfang des *P* an gilt, über-

haupt einmal angenommen iſt. Ajax und Menelaos nahen ſich Hektor (*βῆ δὲ διὰ προμάχων*). Der will eben nach vollzogenem Waffenraub Patroklos den Kopf abſchlagen und den Rumpf zu den Troern hinüberziehen; aber als Ajax kommt: *P* 123, 124

Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἠύτε πύργον, *P* 128

da weicht er zurück. Der Vers, der Ajax Herannahen kurz ſchildert, iſt nur ein formelhafter; aber was der Dichter wollte, fühlen wir doch durch. Alles hängt daran, daß ſchon in Ajax Erſcheinung etwas liegt, was Hektor zum Zurückweichen bewegt. Zwingt uns der vorgebildete Vers dazu, daß wir die beiden Helden gegen einander ſtellen und nach dem Willen des Dichters meſſen, ſo iſt er gut. Das tut er.

Hektor übergiebt die erbeuteten Waffen ſeinen Gefährten. Von den *στίχες*, mit denen er ſo kräftig angerückt war, hört man nichts mehr. Sie hatten Menelaos zu erſchrecken; das haben ſie geleiſtet; nun ſind ſie abgedankt. Ajax und Menelaos treten ungehindert an die Leiche heran. Naiver als im *P* der Ilias kann das Auf- und Abtreten der Perſonen nicht geſchildert werden. Es findet ein fortwährender Wechſel lebendiger Verſatzſtücke an Patroklos Leiche ſtatt – manchmal iſt man verſucht, das Lebendige über dem Verſatzſtücke zu vergeſſen! *P* 129

Gewiß, es klingt ſehr ſchön, wie Ajax nun Patroklos Leiche mit dem Schilde deckt, wie er daſteht wie ein Löwe und Menelaos *ἑτέρωθεν* — aber wozu das? Warum ziehen ſie nicht lieber Patroklos Leiche ſchnell an ſich? Herren der Situation, wie ſie doch ſind! – *P* 132—13

Es muß etwas Neues kommen. Ajax und Menelaos ſtehen an der Leiche und tun nichts, und Hektor iſt zurückgewichen und tut auch nichts. Die Dinge ſtehen ſtill.

Nach alter guter Gewohnheit der Ilias ſind an ſolchen Stellen Ermahnungsreden am Platze. Richtig. Glaukos tritt an Hektor heran und macht ihm *ὑπόδρα ἰδών* Vorhaltungen. Hektor, gleichfalls *ὑπόδρα ἰδών*, antwortet. Das Ergebnis iſt, daß Hektor die Troer antreibt, ſich die Waffen des Peliden *P* 141 f.

anlegt (die er zu diesem Zwecke den schon nach der Stadt entsandten Gefährten wieder abnehmen muß) und sich dann mit neuen Ermahnungen wieder zu ihnen gesellt. Bei Hektors
210–214 neuem Auftreten ist wie bei Diomedes jeweiligem neuen Auftreten im *E* verweilt. Mit neuer Kraft erfüllt, laut aufschreiend, *τεύχεσι λαμπόμενος μεγαθύμου Πηλεΐωνος* erscheint er den Bundesgenossen. Dann bewegt sich die ganze Schar, *δούρατ' ἀνασχόμενοι* auf Ajax zu.

Daß Hektor Achills Waffen anlegt, hat zu Verdächtigungen und zur Athetese Anlaß gegeben. Läßt man sich einzig durch die Beobachtung der Darstellungsformen leiten, so hat man keinen Grund dazu. Die kleine Episode ist fest mit den übrigen verarbeitet. Die Erzählung geht von Hektors Antwort zur Waffenanlegung und von da zu seiner Rede an die Bundesgenossen in einer Linie fort; das sieht nicht nach Zusammenflicken aus.

P 237 f. Ajax, der die lange Zeit bisher ungenützt gelassen hat, sendet nun im letzten Moment Menelaos ab, Hülfe herbeizuschaffen. Menelaos geht, und auf seinen Ruf gesellen sich Ajax, Oileus Sohn, Idomeneus, Meriones und einige andere zu ihm.

P 262 f. An Patroklos Leiche treffen die troischen und achäischen Scharen zusammen. Die Schilderung charakterisiert zunächst die beiden Gruppen, die Troer auf ihrem Zuge in der be-
P 266 kannten Weise durch *ἰαχῇ*, die Achäer in ihrer Aufstellung
P 267, 268 durch den wohldisziplinierten, festen Zusammenschluß. Über alle senkt Zeus seinen Nebel herab; es kommt zum Nahkampf. Glatt summierend, wie die Ilias das oft liebt, läßt die Schilderung
P 274 erst die Troer die Danaer zurückstoßen (scil. alle Troer – alle Danaer), dann aber die Danaer wieder wenden. Darauf inauguriert Ajax die Einzelkämpfe. Einige ihn neu einführende Verse entfallen dabei auf seinen Vorstoß.

P 287–318 Drei Einzelkämpfe finden statt. Das angewandte Erzählungsschema ist von den bekannten das ausführlichste. (Nicht nur die Verwundungsstelle wird gegeben, sondern auch der Weg, den das Geschoß nimmt.) Einmal, seit langer Zeit zum

ersten Male wieder, ist durch einen jener kurzen Hinweise auf die Anverwandten des Toten, über die wir bereits gesprochen haben (in den an *E* 309 f. angeschlossenen Ausführungen), eine Anteilnahme unseres Gemütes erwirkt. Hippothoos stirbt:

οὐδὲ τοκεῦσιν P 301, 302
θρέπτρα φίλοις ἀπέδωκε . .

Nach diesen Einzelkämpfen weichen die troischen Vorkämpfer, auch Hektor. Ein allgemeiner Rückzug droht (Irrealis); P 319, 320
da treibt Appollon Aeneas und Aeneas danach Hektor von neuem an. Mit Aeneas erscheint eine neue Person auf dem Plane; aber ihn irgendwie lokalisieren, angeben, woher er ihn jetzt holt, das tut der Dichter nicht. Haarscharf schneidet die Erzählung ab: ὤτρυνε. Nach diesen doppelten Ermahnungen P 323
wenden die Troer wieder um. Der Formelvers schildert es:
οἱ δ'ἐλελίχθησαν καὶ ἐναντίοι ἔσταν Ἀχαιῶν. P 343

Wieder entwickeln sich Kämpfe, einer in der kürzesten Form (nur οὔτασε δουρί), einer genauer; der dritte bleibt Versuch. P 344 P 352—354
Der Dichter stellt sich vor – die Erfindung ist neu – daß die Achäer sich unter Ajax so eng zusammenschließen, daß niemand sich mehr isolieren und sich von einem troischen Gegner stellen läßt. In dieser Situation werden die Kämpfenden P 354—425
nun eine Zeit lang festgehalten. Sie bietet wenig, und es müssen allerhand kleine, wenig poetische Hülfsmittel aufgeboten werden, um die Schildernng hinzuschleppen: die Troer hofften, den Toten nach der Stadt, die Achäer ihn nach den P 395—397
Schiffen zu ziehen – wilder Aufruhr tobte – Ares und P 398
Athene würden nichts zu tadeln finden – solche Mühen ver- P 398—399
hängte Zeus u. s. w. Charakteristisch für diese schleppende P 400
Schilderungsweise ist, wie eins der wenigen anschaulichen Motive, das sie aufnimmt, verzettelt wird, das vom Schweiß. Alle die P 385- 387
leidenden Körperteile werden einzeln genannt.

In diese wenig concentrierte Erzählung dürfte die Zwischenszene von den ἄλλοι Τρῶες nur eingelegt sein. P 370—484

Mit einem besonderen Abschluß, ὣς οἱ μὲν μάρναντο wird P 424
endlich der unfruchtbaren Schilderung ein Ende gemacht. Eine

neue Szene hebt an, die von

P 426–542

Automedon mit Achills Pferden.

Zeus hat die Pferde, die ſich aus Trauer über Patroklos Tod nicht fortbewegen wollten und fern von dem Kampfe der übrigen ſtillſtanden, neubelebt und den Achäern und Troern zugetrieben. Allein auf dem Wagen kann Automedon nur manövrieren. Die Schilderung greift die zwei Hauptmomente, das ſchnelle Einfallen und ebenſo ſchnelle Zurücklenken heraus und ſpielt ſie antithetiſch gegen einander aus:

P 461, 462 *ῥέα μὲν γὰρ φεύγεσκεν ὑπὲκ Τρώων ὀρυμαγδοῦ*
ῥεῖα δ᾽ ἐπαΐξασκε πολὺν καθ᾽ ὅμιλον ὀπάζων.

Es iſt intereſſant zu ſehen, wie ſich dem Dichter, was er doch eben erſt neu erfindet, unter den Händen ſtiliſiert. Jede Schilderung kommt durch Differenzieren der einzelnen Momente zuſtande; das Geheimnis der unſeren liegt in der unmittelbaren Zuſammenfügung der entgegengeſetzten, und ihrer abſichtlichen Übereinſtimmung in einem Punkte (*ῥεῖα*). Alles Zufällige iſt darin ausgeſchloſſen, und darin eben liegt die Stiliſierung.

P 466 Den Automedon „ſieht“ Alkimedon und redet ihn an. Einige Worte hin und her; dann übernimmt Alkimedon die Zügel, und Automedon ſteigt ab. Hektor „bemerkt“ ihn. Er verſtändigt ſich mit Aeneas; dann gehen beide Helden auf
P 493 den neuen Feind zu. Ihre Erſcheinung iſt charakteriſiert.
P 501 f. Chromios und Aretos ſchließen ſich an. Automedon ruft Alkimedon an ſich heran und überdies noch die beiden Ajax und Menelaos. Dann ſchleudert er ohne Verzug die Lanze. Die ſelbſtverſtändliche, ſchnelle Entwicklung der Dinge überhebt den Dichter ſagen zu müſſen, daß die Feinde inzwiſchen herangekommen ſind. Zwei Waffentaten geſchehen; ich übergehe ſie; wir kennen Wort für Wort aus *Γ* und *E*. Den kaum ausgebrochenen Kampf hemmen die beiden Ajax. Hektor,
P 533 Aeneas und Chromios weichen ohne weiteres, *ὑποταρβήσαντες ἐχώρησαν*. Automedon frohlockt in Gedanken an Patroklos

über den einen, der ihm unterlegen iſt. Das gibt der Zwiſchenſzene eine Beziehung und einen kräftigen Abſchluß. Sie iſt ein Einſchub; das ſieht man beſonders deutlich daran, daß der Dichter der Szene die Helden, die er ſich ſo leichtſinnig von Patroklos hat wegbegeben laſſen, nicht wieder durch die Erzählung zu der Leiche hingeleitet; es heißt einfach:

ἂψ δ' ἐπὶ Πατρόκλῳ τέτατο κρατερὴ ὑσμίνη, P 543

und nun fangen die Dinge dort wieder ohne Verbindung mit dem eben erzählten neu an.

Athene ſchürt jetzt den Kampf. In Phoenix Geſtalt treibt P 544f.
ſie Menelaos, der ihr ἐγγύθεν ſteht, zum Kampf und ſtärkt ihm die Glieder. Genau lokaliſiert iſt die Szene nicht; unmittelbar an Patroklos Leiche kann ſie nicht ſtattfinden; denn Menelaos P 574
begiebt ſich jetzt erſt dorthin. Er tötet durch einen Speerwurf Podes; die Erzählung führt dieſen neu ein: ἔσκε δ' ἐνὶ Τρώεσσι. Dieſe freilich nur ſelten vorkommende Form iſt ſchon beſprochen worden (*E* 9, *K* 314, *N* 663). Die Waffentat wird in wenigen Wendungen beſchrieben; wie intereſſelos das geſchieht, ſieht man daraus, daß gegen die Regel die Körperſtelle, die unter den Schutzwaffen getroffen wird, nicht genannt wird, ſo daß P 578-579
die Hauptſache fehlt. Es dürfte hier wie im folgenden manches zuſammengeſtoppelt ſein. Nach Podes Fall ermahnt Apollon P 582—590
Hektor, der ſchreitet darauf durch die πρόμαχοι. Zeus begünſtigt jetzt die Troer; die Wendung iſt kurzer Hand gemacht. P 593—596

Die Erzählungsformen der nun folgenden Kämpfe ſind P 597—625
gemiſcht: A wird von B getötet, den B tötet A, A tötet den B. Die Vorgänge ſelbſt ſind bewegt, d. h. ganz wörtlich: die beteiligten Perſonen wenden ſich hin und her. Aber das Lokale iſt doch nicht deutlich.

Ajax und Menelaos bemerken die ſchlimme Wendung der P 626—705
Dinge (οὐδ' ἔλαθεν). Ajax ſchickt Menelaos ab, daß er einen Boten an Achill entſende, was Menelaos auch tut. Wieder haben wir dabei die Fiktion, daß ἐπ' ἀριστερά auch gekämpft wird. P 682

Nach Entſendung von Antilochos kehrt Menelaos zu den P 707
beiden Ajax an Patroklos Leiche zurück Dort macht Ajax

mit ihm den Plan, der nun endlich den Kämpfen an der Leiche
P 716f. ein Ende macht.

Die Dinge liegen jetzt nicht anders als sie vor so und so viel Kämpfen lagen; was jetzt geschieht, hätte schon lange geschehen können. Es hat die ganze Harmlosigkeit der Ilias dazu gehört, uns so lange hinzuhalten, und nun eigentlich nur, weil es genug ist, Schluß zu machen.

P 722f. Menelaos und Meriones heben den Toten auf; die Troer schreien auf, wie sie das sehen, und streben vorwärts, aber die beiden Ajax sorgen für die Deckung. Irgend eine Einzelszene bildet sich dabei nicht heraus; es heißt einfach verall-
P 732–734 gemeinernd, daß immer wenn die Ajax sich wandten und den Troern entgegentraten, diese sich entfärbten und niemand den Kampf um den Toten wagte. Die Stelle ist kraftlos. Das Hauptereignis hätte notwendig eine Steigerung verlangt, entweder hätten die beiden Ajax mehr als je Helden sein müssen oder die Troer mehr als je Memmen. Der Dichter konnte das machen, wie er wollte. Aber eins von beiden hätte er energisch herausarbeiten sollen. Zum mindesten hätte er zum Schluß ein Licht aufsetzen sollen; z. B. hätte er – ein echt homerisches Mittel – dem einen Ajax nach dem Zurückweichen der Troer (nach 734) ein par kräftige Hohn- und Spottworte in den Mund legen können.

P 753f. Zum Schluß scheint eine Verwirrung eingetreten zu sein. Die Achäer sind da auf einmal Fliehende.

Σ

Von Σ kommt hier nur ein sehr kleiner Teil in Betracht, die Bergung von Patroklos Leiche. *P* hat sie nicht zu Ende gebracht; Σ 148 wird die Erzählung davon wieder aufgenommen.

Σ 148f. Das Stück muß für sich genommen werden; denn *P* und Σ gehören nicht unmittelbar zusammen. Nichts deutet jetzt darauf hin, daß Menelaos und Meriones die Leiche noch tragen; sie scheint vielmehr am Boden zu liegen. Der Dichter legt erst
Σ 148–154 mehr berichtend als schildernd die Situation dar. Dann wird
Σ 155f. der Einzelvorgang dargestellt: Hektors Angriff. Wir haben

hier, was im *P* fehlte, die Herausarbeitung einer Sonderſzene. Wie ſie herausgearbeitet iſt, iſt freilich nicht neu; es iſt die in der Ilias ſo oft verwandte dreifache Multiplikation, die die Heftigkeit der Aktion deutlich machen muß. Im dreimaligen direkten Anſturm dreimal abgewehrt, begnügt Hektor ſich ſchließlich damit, die Leiche zu umſchwärmen. Eine Entſcheidung wird ſo vorläufig nicht zuwege gebracht. Der Dichter wendet ſich mit einer Übergangsformel zu Achill, Σ 165—166
der ſie bringen ſoll. Von Iris herbeigeholt, dann von Athene mit der Ägis gerüſtet, eine goldene Wolke um das Haupt, erſcheint er am Graben und erhebt die Stimme. Wuchtig Σ 215
wie Trompetenſchall ertönt ſie; Furcht ergreift die Troer; ſie fliehen, und noch auf ihrer Flucht verfolgt ſie Achills Schrei. Σ 228—229
Dreimal erklingt er; dreimal geraten ſie in Verwirrung. Zwölf Leute verlieren dabei ihr Leben; die Achäer aber bekommen Patroklos Leiche frei und ſchaffen ſie ins Lager. – Das Motiv τρίς iſt in dieſer letzten Schilderung wieder ſehr kühn verwandt. Der Vorgang läßt ſich nicht genau nachdenken. Das κυκήθησαν eines ganzen Heeres iſt nicht etwas, was in einen kurzen Augenblick hineingepreßt und als Reaktion gegen das ἴαχε eines einzelnen ſo ſcharf herausgebracht werden kann – aber doch wirkt das Motiv. Der Dichter verläßt ſich mit Recht darauf, daß ſeine Hörer, gebannt durch den Klang der Antitheſe, ihren Inhalt nicht allzu genau nachprüfen.

Der Einfall nach all den Schlachtenſzenen an Patroklos Leiche, die entgültige Entſcheidung einfach durch Achills Erſcheinung zu bewirken, iſt grandios.[1]) Einzelheiten werden dabei unbedenklich aufgeopfert – von Hektor, der auf troiſcher Seite doch eben erſt beſonders hervorgetreten war, verlautet kein Wort mehr. Er flieht natürlich mit den übrigen; aber was Hektor tut, ſteht dem durchaus nicht gleich, was das profanum volgus tut, und inſofern wäre der Dichter wohl

---

[1]) Robert Studien S. 88 zieht ihn ins Lächerliche, ich kann das nicht verstehen.

veranlaßt gewefen, ihm einige befondere Verfe zu gönnen. Bei Licht befehen ift das aber blos eine fachliche Forderung, nicht eine poetifche, und mit der Rückficht auf das Sachliche ift es, wenn es nicht mit dem Poetifchen von vornherein zufammenfällt, in der Ilias ein eigen Ding. Wir kommen hier von einer anderen Seite her an diefelben Dinge, die fchon im Anfange der ganzen Betrachtung (in *Γ* und *Δ* der Ilias) feftgeftellt wurden. Es hieß damals, die Ilias belafte fich nicht mit Reminiscenzen und fei forglos darin, alte Fäden zu verfpinnen, wenn neue ins Gewebe kommen. Schärfer gefaßt, will das fagen: die Ilias fchlägt gegenüber den poetifchen Forderungen die fachlichen fehr gering an, und das wird befonders aus ihrem Schalten mit den Perfonen klar. Sie fchiebt fie fofort mit der größten Unbefangenheit beifeite, fobald fie ihnen dichterifch nichts mehr abzugewinnen vermag, und die Forderung nur um der fachlichen Vollftändigkeit willen poetifche Zwangserfindungen zu machen – um das Sachliche im Poetifchen aufgehen zu laffen – kennt fie nicht. Dem fteht gegenüber, daß, wo das Sachliche gegeben werden **muss**, die poetifche Einkleidung durchaus nicht immer gefucht wird. Ja es wird, wie wir gefehen haben, unter Umftänden der trockenfte Berichterftatterftil nicht gefcheut. Alfo auch von diefer Seite erkennen wir, **dass Sachliches und Poetisches in der Ilias nicht nach einem höheren Gesetze künstlich zusammengelegt werden.**

T.

Vom *T* der Ilias ift hier nur die Rüftung der Achäer und die Rüftung zu betrachten.

T 352 Das eigentliche Rüften der Mannen wird mit *θωρήσσοντο* abgemacht; aber länger verweilt wird bei der Befchreibung der Fertigen. Das Schilderungsprinzip ift bekannt. Die fchimmernden Waffen werden einzeln genannt; unfere Vorftellung fpielt mit Helm, Schild, Harnifch und Lanze und macht fich nach Gefallen ein Bild. Die Umftandsangabe dabei ift die fo oft wiederholte vom aufleuchtenden Glanz. Neu aber ift das

hinzutretende:
γέλασσε δὲ πᾶσα περὶ χθὼν T 362, 363
χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς
– ſo unnachdenkbar wie für die Phantaſie anregend und entzückend.

Achill rüſtet ſich wie Paris im Γ, Agamemnon im Λ und Patroklos im Π. Die Schilderung iſt ebenſo wie dort aufgebaut. Aber ſie iſt nicht ſo knapp ſachlich wie ſonſt, ſondern ſie ergeht ſich in Ausmalungen und ſchmückenden Vergleichen und macht zum Schluß eine feine Wendung zum Subjektiven. Ehe er die Lanze nimmt, probt Achill ſeine Bewegungen, und ſeine Rüſtungsſtücke dünken ihm Flügel. Es iſt charakteriſtiſch für den ſpröden Ton der Ilias, wie zurückhaltend auch hier wieder das Gefühlsmäßige behandelt iſt. Wer Flügel zu tragen glaubt, der fühlt wohl Stolz und Wageluſt und Freude in ſich – aber das klingt nur eben leiſe an für den, der es hören will. Ausgeführt wird es nicht. Freilich, braucht es ausgeführt zu werden? Wir können ja an Flügel gar nicht denken, ohne ein beſeligendes Gefühl leichten Wagemutes zu haben, was Stolz und Hochgefühl genug auslöſt. Der Vergleich iſt ſo glücklich, daß er in ſeiner herben Knappheit völlig genügt. T 364 f. T 384—38

Auch die Anſchirrung der Pferde wird beſchrieben; dann ſteigen Automedon und hinter ihm Achill auf. Wir haben das Bild; nun folgt die ſeltſam eingekleidete Stimmungsſchilderung. Achill ſpricht zu ſeinen Pferden, und Xanthos antwortet und prophezeit Achills Tod. Der aber wehrt zürnend ab; er kenne ſein Geſchick, aber er laſſe nicht eher ab, als bis er ſich am Kampfe gegen die Troer geſättigt habe. Dieſer letzte Teil der Szene iſt vielfach beanſtandet worden; Gründe der Erzählungstechnik ſprechen jedoch mehr für als gegen ihn. Die kleinen, malenden Züge nämlich, wie das Pferd den Kopf ſenkt, wie die Mähne über das Joch fällt und den Boden berührt, zeigen ganz die lebendige Anſchauung, die die übrige Darſtellung aufweiſt. Das iſt zwar nur wenig; aber auch dieſes Wenige macht mich der Atheteſe abgeneigt. T 392 f. T 400 f. T 405, 406

Υ

Die Vorbereitungen für den vierten Schlachttag hat *Τ* nicht ganz abgeſchloſſen; *Υ* ſetzt in ſeinem Anfange dieſe Schilderung fort. Aber die ſchematiſch vollſtändige Erledigung iſt diesmal nicht angeſtrebt. Zwar wird uns zunächſt die Rüſtung der Troer – in einem einzigen Verſe abgemacht – gegeben; aber der danach zu erwartende, regelrechte Aufzug der beiden Heere wird übergangen. Das geſchieht unauffällig. Als nämlich die Götter nach der gleich nach der Rüſtung der Troer eingelegten Szene auf dem Olymp zum Schlachtfelde niederſteigen, ſind die Achäer und Troer dort bereits zur Stelle, die Achäer voll ſtolzer Zuverſicht auf Achilles, die Troer voller Furcht vor ihm. Die vereinfachende, ſummariſche Schilderungsweiſe, in der das gegeben wird, geht glatt über alle in Wirklichkeit doch wohl vorhandenen Differenzen weg. Jeder Troer erzittert:

Υ 44 *Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον.*

Die Götter ſelbſt erregen nun den Krieg und bringen den
Υ 55 Zuſammenſtoß der Heere zuwege, *σύμβαλον*. Dann bricht unter ihnen ſelbſt der Kampf aus. Auf eine Schilderung der Einzelheiten iſt im Moment verzichtet; wir erfahren nur, wie die
Υ 67–74 Götter gegen einander ſtehen; ſonſt iſt nichts gegeben als in
Υ 56–66 wenigen Verſen die Wirkung, die aber ſo gewaltig, daß ſie der ſchauerlichen Größe des Ereigniſſes entſpricht. Die ganze Natur iſt im Aufruhr; Hades ſpringt entſetzt von ſeinem Throne auf; er fürchtet, daß die Erde auseinanderbirſt und die Häuſer der Toten ſich öffnen. Die kurze Szene ſteht für ſich.

Gleich danach werden für die Schlacht unten die näheren Bedingungen hergeſtellt. Achill ſucht Hektor; aber Appollon treibt ihm Aeneas entgegen; die übrigen Götter, von deren Kampf nun nichts mehr verlautet, ſtellen untereinander Überlegungen an. Der ſich nun entwickelnde

Kampf von Achill und Aeneas

hebt unabhängig von dieſer Einleitungsſzene an. Friſchweg

heißt es (ähnlich *N* 499)

δύο δ' ἀνέρες ἔξοχ' ἄριστοι Υ 158—160
ἐς μέσον ἀμφοτέρων συνίτην μεμαῶτε μάχεσθαι,
Αἰνείας τ' Ἀγχισιάδης καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

An das Frühere (76 – 79) läßt ſich das nicht mehr anknüpfen; denn dort hat es Achill durchaus nicht auf Aeneas abgeſehen gehabt, dem er jetzt ebenſo entgegenſtrebt wie der ihm. – Wie immer, wir haben den ſchematiſchen Zweikampfsanfang, das Zuſammenbringen der Gegner von beiden Seiten. Die Örtlichkeit dabei „*τὸ μέσσον*“. So wohl eine derartige Angabe bei einem vereinbarten Zweikampfe paßt, hier läßt ſie ſich doch nur mit Zwang durchſetzen. Es ſteht damit wie im *Z* (120). Die Form hat ſich an den regelrechten, verabredeten Zweikämpfen ausgebildet und iſt dann übertragen worden (vgl. *Γ* 341).

Die Gegner nähern ſich einander. Das giebt Gelegenheit, ihre Erſcheinungen zu ſchildern. Gemacht iſt das bei Aeneas ſo, daß Haltung und Bewegung ſpezialiſiert ſind; ſein Helm- Υ 162—163
buſch nickt, er hält den Schild vor ſich und ſchwingt die Lanze – unwillkürlich ſetzen wir das Bild zuſammen. Achills Auftreten iſt nur im Vergleich gegeben. Υ 164—175

Als beide bei einander ſind, fängt Achill an zu reden; der Anfang des Kampfes iſt alſo wieder in das „Reizen“ verlegt, wie *E* 633 f. oder *P* 12 f. Natürlich wird es jedesmal etwas anders gewandt. Im Kampfe ſind die Regeln der Zerlegung Υ 259 f.
der einzelnen Waffentaten beobachtet; aber die Trennung der einzelnen Geſchehniſſe iſt nicht ſo ſcharf durchgeführt wie wohl ſonſt, z. B. im *Γ*, *H* und *P*. Dort wird ſtreng umſchichtig erzählt; hier ſpringt der Dichter, noch ehe der erſte Lanzenwurf von Aeneas aus zu Ende gebracht iſt, zu Achill über und Υ 260, 261
kehrt dann wieder zurück. Nachher macht er es, wie Achill Υ 267 Υ 277—279
wirft, mit Aeneas ebenſo. Das macht die Erzählung etwas lockerer, als ſie ſonſt iſt. Auch darin iſt ſie zwanglos, wie ſie das Perſönliche berückſichtigt. Sie zieht es herein, ohne deshalb eine Rede oder ein Gebet nötig zu haben. Friſch mutet Υ 262, 282, 285

auch die Aufnahme neuer Ausdrücke an, ſo die Faſſung des Verſes:

Y 277 *Πηλιὰς ἤιξεν μελίη, λάκε δ' ἀσπὶς ὑπ' αὐτῆς.*

Aeneas iſt in großer Gefahr; da gewahrt Poſeidon, was vorgeht. Es wird eine Zwiſchenſzene eingelegt, die ſeinen Eingriff rechtfertigen ſoll. Dann kommt er aufs Schlachtfeld,
Y 319 f. gießt Achill Finſternis (*ἀχλύς*) über die Augen, zieht die Lanze, die nach 279/280 allerdings im Erdboden zu ſtecken hätte, aus Aeneas Schild, legt ſie Achill vor die Füße und hebt Aeneas in die Höhe. Erſt ein gutes Stück davon kommt Aeneas wieder zum Niederſitzen; dort ſpricht Poſeidon zu ihm und verläßt ihn dann, um, ohne daß geſagt würde, daß er ſich wieder zu Achill hinbegibt, dieſem die Finſternis wegzunehmen.

Es iſt hier alles der Reihe nach genommen worden, wie der Text es nun einmal bietet. Dabei mußten wir freilich über einen Widerſpruch weggleiten – wie kann Poſeidon Achills Lanze aus Aeneas Schild ziehen? – und uns eine zweimalige Unterbrechung durch Zwiſchenſzenen gefallen laſſen. (291–320 und 330–340). Über den Widerſpruch wollen wir uns nicht viel Kopfzerbrechen machen. 322–324 können wohl trotz des *κεῖται* von 345 mit Ariſtarch glatt geſtrichen werden. Sie ſind nichts als eine falſche Erklärung des ungenauen Ausdrucks eben dieſes Verſes (345). Schwieriger ſind die Zwiſchenſzenen zu beurteilen. Ob eine genaue Durchforſchung der Art der Darſtellung uns hilft? – Poſeidons Geſpräch mit den Göttern (291 f.) ſchließt glatt an; da läßt ſich nicht anſetzen. Glatt ſchließt an das Göttergeſpräch auch Poſeidons Gang über das Schlachtfeld hin an (318 f.) – da läßt ſich auch nicht anſetzen. Ebenſowenig wie der Gott zu Aeneas ſpricht (330 f.). Aber dann? 341? Poſeidon hat zu Achill und Aeneas **gehen** müſſen; er hat ebenſo zu Aeneas allein gehen müſſen; zu Achill allein aber braucht er nicht zu gehen. Da **iſt** er. Hier liegt eine Differenz vor, eine Differenz der künſtleriſchen Betrachtung. 341 müſſen wir haben; denn daran hängt der Abſchluß der Szene; von hier aus dürfen wir alſo konſtruieren.

Setzen wir nun fest: der Dichter, der jetzt Poseidon nicht zu seinem Helden kommen zu lassen braucht, braucht das auch vorhin nicht, so können wir 330 und 319 – 320 streichen; damit fallen aber auch, was an 330 hängt und das wovon 319, 320 abhängig ist, d. h. unsere Zwischenszenen fallen, und da 322 bis 324 um der einfachen Logik willen so wie so beseitigt worden ist, so bleibt nun nichts nach 291 übrig als 321, 325 – 329 und dann 341 f.

Kurz und gut, das Ende dieser Betrachtung ist, daß auch aus Gründen der Erzählungstechnik den modernen und antiken Athetesen in ihrem weitesten Umfange beizustimmen ist.[1])

Von seinem Nebel befreit, ist Achill sehr erstaunt über das, was vor sich gegangen ist; sehr lebendig gibt das der Dichter in einem Selbstgespräch seines Helden. Das schließt Υ 344 – 352
ab und leitet zugleich zu dem folgenden hin. Ermahnungen hier, Ermahnungen dort. Dann ein Eingriff Apolls, der Hektor zurückhält und schließlich einige

Kämpfe Achills. Υ 381—418

Sie gehören zu den bewegten, d. h. zu denen, bei welchen Υ 381, 401, 402, 412, 414
die Personen nicht stille stehen. Die Erzählungsformen sind alle bekannt; sachlich ist einiges neu. Die Phantasie des Υ 394[2]), 418
Dichters ergeht sich in der Ausmalung besonders gräßlicher Υ 387, 399, 400, 416 bis 418
Verwundungen, die eben in der Gräßlichkeit unter einander eine gewisse Ähnlichkeit haben. An den ersten dieser Kämpfe schließen sich ein par Worte Achills an seinen Gegner an; Υ 389 f.
woher er weiß, was er da vorbringt, darf man freilich nicht fragen. Wo wir zuerst die Personalien in der direkten Rede verwendet fanden (Δ 138), war dafür auch ein Anhalt gegeben; mit Recht, denn Achäer und Troer pflegen einander durchaus nicht so ohne weiteres zu kennen. Aber das wird nicht nur

---

[1]) Robert hat eine sehr eigenartige Auffassung der Szene. (Studien S. 225 f.)

[2]) Vgl. zur Sache Albracht Progr. v. Pforta 1886 S. 19.

an unſerer Stelle vernächläſſigt. (Vgl. *N* 374, *Ξ* 501 f.). Die Sache liegt eben wieder ſo, daß ein einmal genau durchdachtes Motiv weiter verwandt und dann etwas leichtſinnig behandelt worden iſt, wie ſich das ja auch am Zweikampfsmotiv, am τρίς Motiv, am ἆλτο χαμᾶζε und ἐς μέσσον u. ſ. w. beobachten ließ.

Y 419 f. Der letzte von Achills Kämpfen zieht Hektor heran, ἐνόησε Das Zuſammentreffen iſt anſchaulich ausgemalt. Hektor nähert

Y 424 ſich, die Lanze ſchwingend; Achill, wie er ihn ſieht; ſpringt empor. Momentane ſtarke Erregung geberdet ſich ſo. Der Dichter gibt hier Beobachtetes, nicht Konventionelles. Dann brichts heraus, ſchmerzvoll und frohlockend zugleich:

Y 425 ἐγγὺς ἀνήρ, ὃς ἐμόν γε μάλιστ' ἐσεμάσσατο θυμόν.

Nach ein par Wechſelworten, gebieteriſch drohenden von Achill, ruhig zurückweiſenden von Hektor, kommts zum Kampf. Der kann ſich aber kaum entwickeln; denn Athene und Apoll greifen ſofort ein. Hektors Lanze, auf Achill geſchleudert, fällt ihm ſelbſt vor die Füße, und als Achill andringt, da wird ihm ſein Gegner von Nebel umhüllt und wegverſetzt. Dreimal greift Achill an; dreimal ſtößt er mit der Lanze in die Luft; dann erkennt er, was geſchehen iſt und ruft dem Entſchwundenen drohende Worte nach.

Daß der Kampf ſo gar nicht zur Entfaltung kommt, ihm das Eingreifen der Götter ſchon vor jeder Gefahr ein Ende macht, verführt zu einem ſchlimmen Argwohn. – War vielleicht das Hauptmotiv der Götter Gefälligkeit gegen den Dichter unſerer Szene? Sind ſie ſo freundlich, dafür zu ſorgen, daß nichts Ernſtliches geſchieht, weil noch nichts Ernſtliches geſchehen darf? Und bedienen ſie ſich der Mittel, die ſie anwenden – Niederlegen der Lanze beim Abſender und Entrückung, die denen ſo verdächtig ähnlich ſehen, die Poſeidon vorhin beim Kampfe von Achill und Aeneas gebrauchte – nicht, weil es keine anderen gab, ſondern weil ſie keine anderen zu erfinden wußten und deshalb borgten?

So viel ſteht feſt: was unſeren Dichter intereſſiert, war nur das Zuſammentreffen zwiſchen Achill und Hektor an ſich. Als

erſtes nach Patroklos Tode war das bedeutſam. Das hat er denn auch gut und lebhaft darzuſtellen gewußt. Des Reſtes aber, der leider auch daran hing, wußte er nicht Herr zu werden.

Nach Hektors Entſchwinden macht Achill ſich ſofort an Υ 455—489 neue Gegner. Die Nachprüfung zählt zehn Taten und erkennt zehn inhaltlich verſchiedene Verwundungsgeſchichten. Aber nur die Nachprüfung! denn unſere Anſchauung hat weder Zeit, die Einzelheiten zu ſondern, noch die Spannkraft, ſo viele zu ſondern. Weniger würde mehr ſein. Aber auf dieſen oft hervortretenden Fehler der Ilias iſt ſchon hingewieſen worden, und die Einzelheiten bieten nichts neues. Ich gehe alſo zum Φ.

Φ

Der Anfang von Φ ſchließt nicht unmittelbar an das Ende von Υ an. Dort war von einer allgemeinen Flucht der Troer noch keine Rede; jetzt aber ſind ſie bereits an der Furt des Xanthos angelangt. Achill jagt einen Teil der Feinde in die Φ 3 Ebene und verfolgt ſie nach der Stadt zu; ein Teil, ἡμισέες, aber wird ins Waſſer gedrängt. Die Fluten erdröhnen; die Φ 9—11 Ufer hallen; die Menſchen ſchwimmen ſchreiend umher. Das iſt das Leben des Augenblicks, an den verſchiedenen Objekten, die daran teilnehmen, illuſtriert.

Achill lehnt ſeine Lanze an einen Tamariskenbaum und Φ 17 ſpringt ins Waſſer. Woher er kommt (nach δίωκεν), iſt nicht geſagt; nur der Moment iſt gefaßt. Wir ſehen ſeine dämonengleiche Geſtalt; er hält das Schwert in den Händen. Die Aktion erfolgt unmittelbar, τύπτε δ' ἐπιστροφάδην, unmittelbar Φ 20 auch deren Wirkung. Der Jammer der Verwundeten erhebt ſich; das Waſſer rötet ſich von Blut.

Die Schilderung geht hier ganz aufs Große. Keine Einzelheit der Waffentat wird angegeben, kein Name genannt. Wir haben hier, was ſich auch in der Dolonie fand (Κ 483), wozu aber die Ilias ſonſt nicht durchdringt; denn ihre Regel iſt nun einmal, daß ſie ſtiliſiert (Bilder, Formelverſe), wo ſie die Einzelheiten ausmerzt. Wie in der Dolonie, iſt auch hier

der Dichter ganz auf der Höhe; denn als Achilleus ſchließlich
Φ 27f. ermüdet in ſeinem Blutbade innehält, und zwölf Troer zu
ſeinen Gefangenen macht, da werden auch die Namen geſpart,
und nur die Handlung ſelbſt wird deutlich gemacht. – Bei
der vollſtändig ſicheren Behandlung der ungewöhnlichen Erzählungsform in beiden Fällen (*K* und hier), ſcheint mir eine
Handhabe für die Entſcheidung der Prioritätsfrage nicht geboten. (Vgl. die Verſuche bei Ameis Hentze.)

Es folgt die Szene zwiſchen

Φ 34f.

Achill und Lykaon.

Um die Situation iſt der Dichter nicht ſonderlich bemüht.
Achill begegnet dem Lykaon, wie dieſer „aus dem Fluſſe“ flieht;
das iſt alles. Das Hauptintereſſe hängt an Lykaons ſeltſamem
Geſchick, das ihn nun zum zweiten Male in Achills Hände
Φ 35–47 gibt. Das Tatſächliche hierüber erzählt der Dichter uns zunächſt
von ſich aus; wir müſſen Beſcheid wiſſen. Dann entwickelt er
ein längeres Geſpräch der beiden Helden, in dem jeder in
ſeiner Weiſe den vorher objektiv erzählten, früheren Vorgang
berührt. In ſeiner Weiſe, d. h. ſoweit gerade **sein** Intereſſe
ihn darauf lenkt. Wir haben alſo, obwohl es bei der mehrfachen Wiederkehr derſelben Worte einen Augenblick ſo ſcheinen
mag, doch keine unnötige Rekapitulation. Hätte der Dichter
ſich andrerſeits die vorangeſtellten, objektiven Angaben erſpart,
ſo würde er, damit alles deutlich wird, ſeinen Helden nachher
manches in den Mund legen müſſen, was ſie zu erwähnen gar
keine Veranlaſſung haben. Die Verteilung iſt alſo durchaus
planmäßig und geſchickt. Sie erinnert an die, die ſich in der
Szene zwiſchen Agamemnon und den Söhnen des Antimachos
(*Λ* 122f.) findet.

Φ 74f. Lykaons Worte ſind teilweiſe beanſtandet worden (ſ. Ameis
Hentze), ſchwerlich jedoch mit Recht. Gewiß enthalten ſie keine
ſtreng logiſche Gedankenentwicklung – pſychologiſch iſt das
aber ſehr richtig. Verzweiflung und Hoffnung kämpfen in

Lykaon, und während er alles aufbietet, was ihm Achill gegenüber zur Rettung dienen kann, drängt ſich doch immer die tiefe Entmutigung, daß alles vergeblich iſt, dazwiſchen. Was ihm da in den Sinn kommt, wird in Worte gefaßt. Zeit abzuwägen bleibt nicht.

Vor dem Geſpräch wird der erſte Teil der Handlung ab- Φ 64–72
gemacht. Sie iſt in ihre einzelnen Phaſen zerlegt, ſo daß ſie ſich allmählich ſteigert und immer dem, was der eine tut, das was der andere tut, entſpricht. Achill ſteht erwartungsvoll da; Lykaon nähert ſich ihm erſchrocken ſtaunend, um ſeine Kniee zu umfaſſen. Achill hält wurfbereit die Lanze vor; Lykaon ſtürzt zu ſeinen Füßen nieder. Die Lanze fliegt über den Knienden weg; Lykaon ergreift ſie in ſeiner knienden Stellung mit der einen Hand. Was wir für das Anſchauliche nötig haben, iſt hiermit fürs erſte erledigt. Lykaon ſpricht, und Achills Antwort wird dann bei ſtillſchweigender Beibehaltung der Situation, in der das geſchah, unmittelbar an Lykaons Bitte angeſchloſſen.

ὣς ἄρα μιν Πριάμοιο προσηύδα φαίδιμος υἱὸς Φ 97, 98
λισσόμενοις ἐπέεσσιν, ἀμείλικτον δ᾽ ὄπ᾽ ἄκουσεν.

Wir kennen den letzten Halbvers aus Λ (137). Schon da machte ſich das Pointierte der Wendung fühlbar. Aber vielleicht läßt ſich das formale Prinzip der Bildung des Ausdrucks noch etwas ſchärfer faſſen, als dort geſchehen iſt. Das Geheimnis liegt darin, wie der Gegenſatz, um den es ſich handelt, ausgedrückt iſt. Geſetzt, der Dichter hätte geſagt, was ſachlich auf daſſelbe herauskommen würde: Achill antwortete mit unerbittlicher Stimme, dann würde Achill im Gegenſatz zu Lykaon getreten ſein, und unerbittliche Stimme zu flehenden Worten, und wir hätten zwei Gegenſätze, einen unwichtigen und einen wichtigen. Jetzt aber, wo das Subjekt Lykaon beibehalten iſt, iſt der unwichtige Gegenſatz getilgt, und die volle Wucht liegt in dem einen, der unerbittlichen Stimme gegenüber den flehenden Worten.

Φ 114—120 Auf Achills Antwort folgt der letzte Teil der Handlung.
Die einzelnen Momente treten, wie ſie auf einander folgen,
aneinander; ſie ſind einer vom andern losgelöſt und ver-
ſchiedenen Subjekten zugeordnet; ſo übt jeder ohne Verluſt
an den anderen ſeine Wirkung aus. Sehr eindringlich iſt
unter ihnen, wie Lykaon den über ihn weggeflogenen Speer
Achills, den er vorhin halb voll Angſt, halb voll Hoffnung
feſtgehalten hat, nun in ſeiner tiefen Entmutigung losläßt.
Dieſe ganze Erfindung iſt neu. Die übrigen Momente kennen
wir alle. Wir haben alſo wie ſo oft in der Ilias eine Miſchung
wohlbekannter alter und einiger oder eines neuen Zuges.

Nachdem Achill Lykaon niedergemacht und den Leichnam
Φ 122—135 in den Fluß geworfen hat, ruft er ihm noch ein par Worte
nach. Das iſt der bekannte wirkungsvolle Szenenabſchluß.
Hier dient er, da Achill daran anknüpft, zunächſt dazu, in
unſerer Erinnerung das Bild des letzten Teils des Vorganges
zu befeſtigen:

Φ 122 *ἐνταυθοῖ νῦν κεῖσο μετ᾽ ἰχθύσιν . . .*

Dann aber leitet er unſere Gedanken aus dem Engeren zum
Φ 128; 129 Weiteren, von Lykaon weg dem großen Kampfe zu:

φθείρεσθ᾽, εἰς ὅ κεν ἄστυ κιχείομεν Ἰλίου ἱρῆς,
ὑμεῖς μὲν φεύγοντες, ἐγὼ δ᾽ ὄπιθεν κεραΐζων.

Es folgt die Szene zwiſchen

Φ 139—204 Achill und Asteropaios.

Aſteropaios tritt vom Fluſſe her „*ἐκ ποταμοῖο*“ Achill ent-
gegen, zwei Speere in den Händen. Als beide Helden bei-
Φ 148 einander ſind – der typiſche Vers giebt den Zuſammenſtoß –
Φ 150 f. fängt Achill an zu reden. Er fragt den Aſteropaios, wie
Diomedes den Glaukos, wer er ſei, und Aſteropaios antwortet,
wie Glaukos, wozu er das frage. Wir ſind geneigt, Aſteropaios
Gegenfrage aufzunehmen. Wozu? Für die Handlung kommt
nichts dabei heraus – anders liegts in der Szene zwiſchen
Glaukos und Diomedes – und für unſere Orientierung wenig

mehr als wir ſo wie ſo ſchon wiſſen (141 – 143). Dieſes Mehr erregt noch dazu unſern Verdacht. Aſteropaios iſt gerade die ἐνδεκάτη ἠώς vor Ilion – ἕνδεκα ἤματα war eben zuvor Lykaon vor Ilion. Ganz abgeſehen vom Inhalt will das Geſpräch auch ſo nicht recht paſſen. Achill war κατακτάμεναι μενεαίνων herangeſprungen, und nun nimmt er ſich Zeit zu einer ſo überflüſſigen Frage?

Der Kampf, der ſich nun entwickelt, iſt im Zweikampfſtil erzählt. Erſt wirft Aſteropaios, der περιδέξιος iſt – die Erfindung iſt neu – ſeine beiden Lanzen, dann Achill ſeine eine. Aſteropaios hat mit der einen ſeiner beiden Lanzen Achill verletzt, nur ſtreifend; denn die Lanze iſt dann weiter geflogen und hat ſich hinter Achill in die Erde gebohrt, auch Φ 168
jetzt noch λιλαιομένη χροὸς ἆσαι. Man ſieht leicht, wie unbedacht die bekannte Erzählungsform hier verwandt iſt. Hat eine Lanze ihr Ziel verfehlt, ſo kann man ihr, wenn man ihr dieſes Leben geben will, wohl das Verlangen beilegen, die Haut zu verletzen (vgl. z. B. Φ 70); aber wenn ſie ſo getroffen hat, daß das ſchwarze Blut herausgeſpritzt iſt, dann ſollte **dieses** Verlangen doch wohl geſtillt ſein.

Der Eindruck, den die Verwundung auf Achilleus macht, wird gänzlich übergangen; im Effekt kommt die Verwundung einer Nichtverwundung vollſtändig gleich.

Achills Lanze verfehlt ihr Ziel und bohrt ſich ins Ufer. Während er nun ſein Schwert zieht, ſucht Aſteropaios Achills Lanze herauszuziehen und, wie das nicht gelingen will, abzubrechen, was herausragt. Dieſe Verwicklung haben wir noch nicht gehabt; der Dichter ſcheint durch eine Neuerfindung feſſeln zu wollen. Aber leider bringt er ſie nicht recht heraus. Hat Aſteropaios kein Schwert? und wie kann ihm eventuell die abgebrochene Lanze Achills dienen? als Knüppel? – Die Form, in der die neue Erfindung vorgebracht wird, iſt bekannt; das vervielfältigende τρίς muß wieder herhalten, obwohl es hier durchaus nicht paßt. Die Bewegung des Rüttelns iſt eine andauernde, keinesfalls erfolgt ſie in ſo deutlich ge-

ſchilderten Abſätzen, wie τρίς ſie ausdrückt. Wir haben alſo wieder eine gedankenloſe Übertragung von Erzählungsformen, gerade wie vorhin bei dem λιλαιομένη χροὸς ἆσαι. Vor dem
Φ 179 f. vierten Verſuch trifft den Aſteropaios Achills Schwert in den Leib; der Stoß iſt tötlich. Achill tritt auf den Toten, nimmt ihn die Waffen ab und ſpricht dann in ſeinem Siegerſtolz noch ein par Worte, gleichſam als ob der Tote noch lebte. Worte an einen Toten hatten wir auch in der vorhergehenden Szene, und auch da fanden wir dieſes Motiv nicht zum erſten Male verwandt. Es iſt bereits *Λ* 450 f. (Odyſſeus – Sokos) *N* 374 f. (Idomeneus – Othryoneus) *Π* 743 f. (Patroklos – Kebriones) *Υ* 389 f. (Achilleus – Iphition) vorgekommen, jedesmal verſchieden gewandt, ſei es, daß der Überlebende ſpottend vergleicht, was der Tote erhofft und was er erreicht hat (*N* 374 f.), ſei es, daß er ſeine Verlaſſenheit, ſein Preisgegebenſein bitter verhöhnt (*Λ* 450 f. *Υ* 389 f.), ſei es endlich, daß die genauen Umſtände des Todes zu einem grauſamen Scherze Anlaß geben (*Π* 743 f.). Allemal beruht die Wirkung auf der Fiction (auch für uns), daß der Tote den Spott hören kann; die Anrede an ihn täuſcht uns eben einen Moment über die Wirklichkeit weg. Oder laſſen wir das und ſagen wir ſo: wir fühlen, daß **wenn** der Tote die Worte noch hören könnte, ſie ihm eine bittere Kränkung ſein würden, und wir empfinden die Wirkung davon, weil wir für einen Augenblick die Grenze des Wirklichen fallen laſſen.

Wie ſteht es nun in unſerm Falle? Wenn Aſteropaios Achills Worte hören könnte, würden ſie ihn treffen? Schwerlich! Sie würden „trachtend danach die Haut zu verletzen“ abgleiten; denn es fehlt dieſen allgemein gehaltenen Betrachtungen das Zugeſpitzte; ſie ſtellen nur eine Selbſterhebung Achills da, keine Demütigung des Anderen. Anders läge es freilich, wenn Aſteropaios vorher mit ſeiner Abſtammung von dem Flußgotte geprahlt hätte; aber das iſt nicht geſchehen und läßt ſich nachträglich nicht unterſchieben.

Φ 200 Achill zieht ſeine Lanze aus dem Ufer und geht ab.

Der Leichnam bleibt im Sande liegen und zwar, wie es ſcheint, ganz nahe am Waſſer; denn Aale und Fiſche machen ſich bald Φ 203
über ihn her. Das wäre ganz ſchön, wenn es nur zu dem Vorhergehenden paßte. Aber leider hat ſich Aſteropaios erſtens von ſeiner Stellung ἐκ ποταμοῖο (144) wegbegeben (148) und leider hat er zweitens zwiſchen ſich und dem Fluſſe ein hohes Ufer gelaſſen (ὑψηλὴ ὄχθη 171); denn eben das hat ja Achills Lanze, über ihn wegfliegend, getroffen. Auf den Formelvers 148 iſt nicht viel zu geben; aber das hohe Ufer können wir nicht drangeben; das war da, und wir ſehen ſtaunend, wie der Dichter es uns vor den Augen wegeskamotieren will. Jetzt iſt plötzlich ein flacher Strand da, auf dem in unmittelbarer Nähe des Fluſſes unſere Helden zu denken ſind.

Die Sache liegt ſo, daß der Dichter gar nicht vor ſich ſieht, was er in Verſe bringt; er holt ſich ad hoc von hier und da zuſammen, was er braucht, und es entgeht ihm, daß das einzelne nicht zuſammen paßt. Die Fiſche und Aale ſind aus dem vorhergehendem Erzählungsſtücke. (Dieſe Entlehnung aus der Lykaonſzene ſowie die der ἐνδεκάτη ἠώς von dort und der Borg aus *Z* ſind auch von Ameis Hentze aufgegriffen worden).

Ich bin mit der Szene fertig; ſie iſt ein recht ſchwächliches Gebilde. Hier erkennt man mit Sicherheit einen Dichter niederſter Ordnung.

Die Abſchlachtung der ſieben Päonen will ich übergehen, Φ 209/210
weil die Erzählungsform genügend bekannt iſt. Die beſonderen Verhältniſſe ſind dabei nicht ausgenutzt, weder das Örtliche noch die Beziehung der Päonen zu Aſteropaios.

Es folgt die merkwürdige Szene von der Bedrängnis Achills durch den Fluß und dann als nächſte Schlachtenſzene der Götterkampf.

Ehe ich an ihn herangehe, habe ich noch etwas nachzutragen. Wir haben nun drei Szenen gehabt, die ſich teils am, teils im Fluſſe abſpielen – wie iſt dabei das Lokale, ab-

gesehen von dem Versehen in der Asteropaiosszene behandelt worden? Die erste Szene ist die ausführlichste; halten wir uns an die.

Φ 1 Die Troer waren da alle, d. h. so viele von ihnen überhaupt in Betracht kommen, an die Furt des Xanthos gelangt. Achill hatte dann einen Teil πεδίονδε gejagt; ein Teil war in die Fluten gestürzt. Können wir aus der Situation heraus, die hier gedacht ist, die Einzelheiten genügend scharf gewinnen, um nachher Lykaons und des Asteropaios „ἐκ ποταμοῦ“ sicher zu bestimmen? Wir sind zu dieser Frage berechtigt; denn sicher hatten die Dichter der Lykaon- und Asteropaiosszene den allgemeinen Kampf am Flusse vor sich; sie durften benutzen, was dort geboten war, und hatten nachzubringen, was dort fehlte. – Das Natürlichste ist zweifellos anzunehmen, daß der Fluß die Verbindungslinie zwischen Schiffslager und Stadt schneidet, daß also alle Troer über ihn weg müssen – – aber muß das wirklich sein? Kann er sie nicht auch nicht schneiden und nur seitlich daherfließen? Die Troer wären dann nur durch das Wogen der Schlacht so weit gedrängt, und wenn sie ihn jetzt überschreiten, so tun sie das nicht, um ihre Stadt zu erreichen, sondern um, gleichviel wohin, Achill zu entgehen? Es ist unmöglich, wenn der Zweifel erst einmal aufgetaucht ist, der Sache einfach durch Interpretation der ersten Szene Herr zu werden. Sie läßt beide Möglichkeiten offen. Uns aber an die früheren Szenen zu halten, sind wir, wie es mit der Ilias nun einmal steht, nicht berechtigt, noch würde das etwas nützen. Ξ 432 macht zweifellos, daß der Fluß mitten zwischen Achäerlager und Stadt dahinfließt, und Λ 159–170 macht es unmöglich. (Vgl. über diese Frage vor allem Ludwig, Sitzungsberichte der Kgl. Bair. Gesellsch. d. Wissenschaft 1898: Über das Schwanken der lokalen Darstellung in der Ilias.“ – Ludw. denkt sich nach allem den Fluß seitwärts fließend (Seite 12 a. a. O.). Die Dichter unserer zweiten und dritten Szene waren also von keiner Seite her genügend gestützt. Ihr ἐκ ποταμοῖο ist

nach unſerm Belieben hin und herſchiebbar. Sehr zum Schaden für die Lykaonſzene. Denn laſſen wir den Fluß die Verbindungslinie zwiſchen Schiffslager und Stadt ſchneiden, wie das doch das Nächſtliegende iſt, ſo ergeben ſich die bekannten Schwierigkeiten für Lykaons Fluchtrichtung. Er kommt auf Achill zu und der iſt nicht auf der troiſchen Seite zu denken. Erſt wenn wir umdenken und den Fluß zur Seite ſchieben, werden wir ſie los. Lykaon ſtrebt dann, trotzdem Achill dort iſt, nach derſelben Seite aus dem Fluſſe, von der er hineingeraten iſt, weil das eben auch die Stadtſeite iſt und er dorthin doch ſchließlich will. (Die Aſteropaiosſzene macht keine Schwierigkeiten, weil Aſteropaios ja dem Achill in Kampfesabſicht entgegenſtrebt, was natürlich nach jeder Seite möglich iſt.) Gewiß können wir, wenn die Dinge ſo liegen, dem Dichter der zweiten Szene zu Hülfe kommen; aber daß wir erſt konſtruieren müſſen, erſt nach Hin- und Herdenken eine Löſung dieſer ἀπορία finden, bleibt ihm doch zur Laſt. Wir ſehen wieder, wie ſchwach es mit dem Topographiſchen in der Ilias beſtellt iſt[1]) – verſtehen es aber auch immer beſſer. Nur wo ein Ganzes als Ganzes beherrſcht wird, wird das zu ſeinem Rechte kommen. Wo nur Einzelſzenen ins Auge gefaßt werden, iſt ein Bedürfnis nach weitergehender Orientierung gar nicht vorhanden. Für eine Einzelſzene genügt ἐκ ποταμοῖο ja ganz vortrefflich. Ich gehe weiter zum Götterkampf.

Der Götterkampf. Φ 385 f.

Die Szene ſteht für ſich; ſie wird nicht eingeleitet. Es heißt kurzweg:

ἐν δ' ἄλλοισι θεοῖσιν ἔρις πέσε βεβριθυῖα,

und dann ſind ſofort μεγάλῳ πατάγῳ die Götter bei einander. Die Stimmung iſt hier eine andere als Υ 54f. Zwar erdröhnen auch hier Himmel und Erde; aber das wirkt nicht ſo ſchauer-

---

[1]) Anmerkung: Vgl. Hercher: Ueber die homerische Ebene von Troja, Seite 49 und Seite 56/57 der Separatausgabe.

lich wie dort; denn während dort Hades entſetzt von ſeinem Throne aufſpringt, ſchaut hier in heiterer Gelaſſenheit, unberührbar auf ſeinem Götterſitz, Zeus dem Treiben zu.

Φ 391 Die Einzelkämpfe eröffnet Ares. *Χάλκεον ἔγχος ἔχων* ſpringt er auf Athene zu; eine alte Rechnung iſt noch auszugleichen;
(*E* 841 f.)
deren denkt Ares jetzt, und darum droht er mit ſeiner Rache, ehe er zu kämpfen anfängt.

Wir müſſen einen Augenblick innehalten. **Nach** Ares Worten gehts an den Kampf, und es heißt ausdrücklich, daß er der erſte war, der anfing, *ἦρχε*. Dann hat es alſo kein vorbereitungsloſes, unmittelbares Zuſammenprallen aller Götter gegeben, und das *συμπεσεῖν μεγάλῳ πατάγῳ*, von dem wir vorhin gehört haben, darf nicht als ſolches verſtanden werden. Die Götter ſind zwar auf einander zugekommen; aber ſie ſind nicht an einander geraten; ſie haben nicht die Waffen gekreuzt, ſondern jeder hat für ſich einen *μέγας πάταγος* erregt. Es war nur eine Art Manövrieren, ein Klirren mit den eigenen Waffen.

Es muß ſo ſein, wenn wir die Einleitung mit der nachherigen Ausführung in Einklang bringen wollen. – **Wenn** wir das wollen. Es kann ſehr wohl ſein, daß eine Übereinſtimmung gar nicht beſteht, indem in der Einleitung noch gar nicht an das gedacht iſt, was kommen wird. Das Intereſſe hätte dann ſo ſehr an dem jeweiligen einzelnen gehangen, daß das Nichtpaſſen gar nicht bemerkt worden wäre. Das Letztere iſt nach allem, was ſich bis jetzt beobachten ließ, durchaus das Wahrſcheinliche; die Einleitung greift eben über.

Φ 400—406 Ares ſtößt mit ſeiner Lanze auf Athenens Ägis; Athene weicht aus und ſchleudert einen Stein. Das iſt umſchichtig erzählt wie faſt immer. Ares fällt zu Boden.

Beachten wir, daß ein Gott nicht ſterben kann, daß dem Dichter alſo der gewöhnliche Abſchluß ſolcher Szenen genommen war. Um ſo mehr muß der Moment an ſich bieten. Sofort iſt denn auch eine Erfindung zur Stelle. Ares deckt ſieben

πέλεθρα; das beſchäftigt uns ſo, und auch Athenens Hohnworte Φ 407/408
hinterher beſchäftigen uns ſo, daß wir faſt nicht merken, wie
leichten Kaufs der Dichter die Verwicklung löſt. Athene wendet
nämlich den Blick ab, πάλιν τρέπεν ὄσσε φαεινώ. Hierdurch Φ 415
kommt Ares von ihr los, und es iſt zugleich Raum für ein Φ 416–433
Nachſpiel gewonnen. Aphrodite benutzt den Augenblick, um
Ares wegzuführen. Aber das „ſieht“ Here und verſtändigt
Athene. Heres νοεῖν gegen Aphrodites ὄσσε τρέπειν gehalten,
haben wir hier zwei gute Beiſpiele, wie unbefangen gläubig
in der Ilias das Sehen oder Nichtſehen als Mittel, Perſonen
zuſammenzubringen oder von einander zu löſen, verwandt werden.

Athene ſpringt auf Aphrodite zu und ſtößt ſie ſo heftig Φ 424 f.
gegen die Bruſt, daß ſie ſamt Ares zu Boden fällt. Dann
noch ein paar Drohworte Athenens und damit iſt auch das
Nachſpiel zu Ende.

Nun redet Poſeidon Apoll an. Damit nämlich, ohne ſeine Φ 435 f.
Perſonen erſt vor uns hinzuſtellen, ohne ihnen irgend eine
Bewegung zu geben, fängt der Dichter ſofort die neue Szene
an. Poſeidon fordert Apoll heraus; der antwortet ablehnend
und geht dann ab, πάλιν ἐτράπετο. Zu einem Kampf iſt es alſo nicht
gekommen. Sonderlich zuſammenſtimmen tut das mit dem
σὺν δ᾽ ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ der Einleitung nun gerade nicht.

Für die nächſte Szene wird ein Übergang geſchaffen, den
abgehenden Apoll ſchmäht nämlich Artemis; damit wird auch Φ 470
ſie eingeführt. Apoll antwortet der Schweſter nicht; dieſe
wird nun aber von Here angeredet. Auch hier fehlt zunächſt
alles Anſchauliche. Zu einem ernſthaften Kampfe kommt es
nicht; denn trotz ihrer zürnenden Worte ſchlägt Here nur
lächelnd Atemis mit den eigenen Pfeilen. Das iſt mit reizender
Lebendigkeit ausgeführt, und ſo geſchickt ſind die einzelnen
Züge der Handlung aneinandergefügt, daß wir alles vor uns
ſehen. Beſchreibung und Erzählung ergänzen ſich dabei glück-
lich. So wird durch ein einziges beſchreibendes Partizipium
(μειδιόωσα 491) Heres mehrfach auseinander gelegte Handlung:
ἔμαρπτεν, αἴνυτο, ἔθεινε leicht und ſicher beſtimmt, und bei Φ 489 f.

Artemis Flucht, bei der die Beſchreibung reichlicher iſt –
Φ 493 δακρυόεσσα – ὥς τε πέλεια – ſtellt ſich wieder ein kleiner
Φ 496 erzählender Zug ein: λίπε τόξα, der alles Charakteriſieren durch Eigenſchaftswörter oder Partizipien, daß die Flucht ſchnell war, überflüſſig macht.

Φ 497 f. Leto wird nun von Hermes angeſprochen; der teilt mit – Anſchauliches iſt nicht gegeben – daß er auf den Kampf mit ihr verzichte. Leto nimmt nun Artemis Pfeile auf und geht ihrer Tochter nach. Damit kommen wir aber wieder zu jener und erfahren, wie ſie in der Götterburg Zeus ihr Leid klagt.

Wir ſehen, die Szenen des Götterkampfes löſen ſich zur Hälfte in Sprechſzenen auf; nur das iſt ausgearbeitet, wofür bereits Vorbider oder doch Anregungen exiſtierten, der Kampf zwiſchen Athene und Ares und die ſchelmiſche Szene zwiſchen Here und Artemis. Ich denke wenigſtens, daß es nicht zu kühn iſt, die tändelnde Behandlung, die Here der Artemis zuteil werden läßt, auf Anregungen von *E* zurückzuführen, wenn es da auch Aphrodite war, die weder vom Dichter noch von den heiden Göttinnen ſehr ernſt genommen wurde. Im Übrigen erſchien der Götterkampf wohl doch nicht recht durchführbar. Von ihm im Ganzen war wohl die Anſchauung vorhanden, daß er ſo gewaltig ſei, daß er Erde und Himmel in Mitleidenſchaft zieht; aber die einzelnen Begegnungen vermochte ſie doch nicht zu durchdringen, auch den einzigen ernſthaften Kampf nicht. Es fehlt überhaupt ſehr an der Anſchauung in dieſem „Schattenſpiel an der Wand“, wie Lehrs es genannt hat; darum die Sprechſzenen, bei denen keine gefordert wird.

Zum Schluß von Φ ſondert ſich noch unten auf dem Schlachtfelde eine einzelne Kampfesſzene aus.

Achill jagt die Troer der Stadt zu

und „nun hätten wohl die Achäer die hochtorige Troja ge-
Φ 545 nommen“, da entſendet Apoll den Agenor und legt ihm Mut ins Herz. Das muß im einzelnen angeſehen werden. Apoll

lehnt ſich, für Agenor unſichtbar, dicht bei ihm an eine Buche, um im Notfall zu helfen. Wie Agenor Achill ſieht, ἐνόησεν, hält er zunächſt ein Selbſtgeſpräch. Das νοεῖν iſt hier ein ſehr ſchwaches Auskunftsmittel, um die Perſonen zuſammenzubringen. Wo war Agenor? Auch unter den Fliehenden? Schwerlich, denn dann gab es kein Bemerken mehr. Alſo vor der Stadt, den Fliehenden entgegen gewandt. Aber wie kommt er dorthin?

Der Dichter giebt ſich keine Rechenſchaft. Alſo Agenor iſt da; er hat Achill bemerkt und überlegt bei ſich, ob er fliehen oder ſtandhalten ſoll. Er entſcheidet ſich ſchließlich für das letztere. Agenors θάρσος (von 547) iſt dabei nicht gerade ſehr deutlich; unſer Glaube daran muß alſo durch einen vom Dichter zugefügten Vergleich belebt werden. Zum Φ 573—58
Kampf entſchloſſen, hält Agenor den Schild vor ſich, zielt auf Φ 581 f.
Achill und ruft ihm Drohworte zu. Achill kommt nicht zu einer Erwiderung; wir erfahren überhaupt nichts darüber, wie er den unerwarteten Gegner aufnimmt. Agenor ſchleudert ſeine Lanze; ſie trifft Achills Beinſchiene, dringt aber nicht durch. Die Wendungen, in denen das gegeben wird, ſind die bekannten. Als zweiter – Zweikampfsſtil – dringt Achill auf Agenor ein; was er eigentlich tut, wird aber nicht deutlich; Φ 595
es heißt nur ὡρμήσατο. Apollon läßt Achill keinen Ruhm ge- Φ 600
winnen; er entrückt Agenor und tritt dann ſelbſt in Agenors Geſtalt vor Achill; der verfolgt ihn. Einen Entgegentretenden kann man nicht ohne weiteres verfolgen; Apoll = Agenor muß alſo erſt davongelaufen ſein. Der Dichter bringt das nicht heraus.

Apolls Liſt trennt Achill von den Troern ab; die retten ſich. Φ 604 f.

Damit endet Φ; Χ bringt den Abſchluß unſerer Szene durch ein Geſpräch zwiſchen Apoll und Achill (Χ 7–20), bei dem wieder alles Anſchauliche fehlt. – Die ganze Szene, die dritte Entrückung eines Feindes vor Achill, iſt wohl eine minderwertige Zudichtung.

X

Die letzte große Schlachtenszene, die schönste und tiefste aller Iliadischen, hat eine nur ihr eigene Einleitung.

Die alten, guten Mittel, das Anlegen der Rüstung, die Aufstellung und der Ausmarsch von Truppen, die Ermahnungen, das Nahen eines Gottes, der *μένος καὶ θάρσος* gibt, sie wären alle möglich gewesen und sind alle verworfen.

Sehen wir zunächst die Situation an. Die Troer sind vor Achill geflohen; die, die sich haben retten können, suchen sich in der Stadt zu erholen. Die Erzählung bestimmt das genauer; sie wischen sich den Schweiß ab und trinken. Die Achäer nahen den Mauern. Wie gewöhnlich bietet die Handlung selbst nichts weiter; gleichfalls wie gewöhnlich ist sie dafür
X 4 charakterisiert, diesmal durch *σάκεα ὤμοισι κλίναντες*.
X 5 Hektor allein ist draußen vor den Mauern: *Ἕκτορα . . . ὀλοιὴ μοῖρα πέδησεν*. Damit haben wir den einen Helden. Achill,
X 21—24 von Apoll-Agenor abgefertigt, naht, schnell wie ein Renner, der den Kampfespreis davon trägt. Damit haben wir den
X 25 zweiten Helden. Ihn „sieht“ zuerst Priamos. Der Dichter bringt also seine Helden nicht unmittelbar zusammen, sondern wählt erst eine Mittelsperson. Das geschieht nicht, damit diese dann auch ins Spiel kommt, wie z. B. in Sthenelos Falle (*E* 241 f.), also nicht, um die Handlung selbst dadurch zu bereichern, sondern nur, um vor der eigentlichen Szene noch eine Vorszene zu gewinnen. Der Dichter hat sich nämlich ausgedacht, Priamos und nachher auch Hekabe auftreten zu lassen und diese beiden „ihr liebes Kind“ bitten zu lassen, dem schrecklichen Feind zu weichen. Das giebt die Einleitung des großen Kampfes her. Wodurch uns der Dichter auf ihn vorbereitet, das ist also, daß er uns den Schmerz und die Angst, die dieser Kampf mehr als alle anderen kosten wird, schon vorher fühlen läßt.

Das ist eine sehr viel innerliche Vorbereitung, als wir sie sonst erfahren, wo wir mit Waffenanlegen, Ordnen von Truppen und Ermahnungen abgespeist werden. Insofern zwar erinnert, was hier geboten wird, an die dem Auszuge des Patroklos

vorausgehende Szene, als uns auch da die Stimmung einer nahe am Kampfe beteiligten Perſon nahe gebracht wird (Achills Gebet an Zeus Π 233f.); aber das iſt auch die einzige Ähnlichkeit. Die Stimmung ſelbſt iſt in beiden Fällen eine völlig andere. Auch das Mittel, ſie zu verdeutlichen. Dort das Gebet an Zeus, hier die unmittelbare, traute Anſprache, jenes mehr oder weniger konventionell — zuſammengehalten mit den vielen Bitten an Zeus wenigſtens, von denen, die Ilias ſpricht –, dieſe die gewohnten Schranken durchbrechend.

Sehen wir uns nun die Vorſzene im einzelnen an. Priamos, deſſen Situation wir von Φ 526 her kennen, ſeufzt; er hebt Χ 33f.
die Hände hoch und ſchlägt ſich das Haupt. Dann ſtreckt er
die Hände aus und fleht Hektor an. Noch weiter geht ſeine Χ 77, 78
Verzweiflung; er rauft ſich das graue Haupt. Wir ſehen, jeder einzelne Moment iſt ausgeſchöpft; lebendige, ergreifende Aktion leitet die Rede ein und ſchließt ſie. Das wirkt anders als das ſonſt ſo oft verwandte nackte προσεῖπεν vor der Rede und das
ὥς ἄρ' ἔφη nach ihr. – Nach Priamos ſpricht Hekabe, auch ſie Χ 79f.
voller Leben und Bewegung; ſie zeigt Hektor die mütterliche Χ 79, 80
Bruſt und weint. Eingeführt iſt ſie weiter nicht; der Dichter will uns nicht ablenken, und die kühne Kompoſition der Ilias nimmt, wie ſich ſchon oft gezeigt hat, keinen Anſtoß daran, Perſonen, die ſie braucht, kurzweg da ſein zu laſſen. Hekabe ſteht alſo einfach ἑτέρωθεν.

Auch ſie vermag nichts über Hektor. Der ſtellt ſeine
eigenen Betrachtungen an, und kein Wort verlautet darüber, Χ 91f.
ob er dabei die Bitten der Eltern überhaupt nur gehört, d. h. aufgenommen hat. Wir haben hier wieder den Fall, daß der Dichter einer Sache, die auf die Handlung doch nicht wirkt, auch erſt gar nicht nachgeht; aber diesmal iſt des Dichters Schweigen künſtleriſche Feinheit. – Bei dem Selbſtgeſpräch iſt ebenſo wie vorhin bei den Anreden, etwas Anſchauliches gegeben: Hektor ſtützt, während er überlegt, den ſchimmernden Schild gegen einen Mauervorſprung.

Mit Hektors Betrachtung iſt die Einleitung vollendet;

unſere Teilnahme iſt gewonnen, und zugleich haben wir von allen möglichen Geſichtspunkten aus, wie die einzelnen (Priamos, Hekabe, Hektor) ſie eben geltend machen, über den bevorſtehenden Kampf uns unſere Gedanken gemacht. Achilleus Stimmung jedoch iſt nicht exponiert worden; die darzulegen ſpart ſich der Dichter für die Hauptſzene auf.

X 131 Achill kommt heran, dem Kriegsgotte ſelbſt gleich. Er ſchwingt die Lanze, und das Erz ſeiner Rüſtung leuchtet. Neu iſt das nicht, aber immer wieder wirkſam. Kaum ſieht Hektor
X 136, 137 den Achill, ſo fängt er an zu zittern; er wagt nicht ſtandzuhalten; er flieht.

Es iſt intereſſant, hier in des Dichters Gedankengang einzudringen. Die verſchiedenen Gefühle, die in der menſchlichen Bruſt kämpfen und die einzelnen Handlungen beſtimmen, werden mit naiver Sicherheit aufgedeckt, und ohne daß die leiſeſte Reflexion ſchwächend dazwiſchenträte, äußern ſie ſich. Eben noch hat Hektor bei ſich feſtgeſetzt, daß er dem Achill ſtehen will; ſeiner Furchtgedanken ſcheint er völlig Herr geworden zu ſein:

X 129, 130 *βέλτερον αὖτ' ἔριδι ξυνελαυνέμεν ὅττι τάχιστα.*
εἴδομεν, ὁππποτέρῳ κεν Ὀλύμπιος εὖχος ὀρέξῃ.

Kaum aber iſt die Gefahr wirklich nahe, ſo flieht er doch; das einzige, worin er konſequent bleibt, iſt, daß er nicht in die Stadt flieht, obwohl das allein ihm doch wirklich nützen würde.

Dieſer wenig „helden"mäßige, aber echt menſchliche Verzicht Hektors, einen tragiſchen Charakter durchzuführen, wird von dem Dichter mit tiefſtem Ernſt behandelt; wir Modernen finden uns nicht ganz leicht hinein, und doch iſt es nötig, daß wir uns dazu bringen, ohne den Ernſt zu verlieren, der unſerer Szene einzig angemeſſen iſt. – Wenn wir den Wechſel der treibenden Gefühle in Hektor jetzt verſtehen und anerkennen, ſo werden wir auch keinen Anſtoß an dem nehmen,
X 111 f. den ein Teil ſeiner vorangehenden Betrachtungen, noch jetzt einen Ausgleich mit Achill zu verſuchen gegen das:

X 96 *ὧς Ἕκτωρ ἄσβεστον ἔχων μένος οὐκ ὑπεχώρει*

der Einleitung zeigte, trotzdem man dagegen Einwendungen erhoben hat (ſ. Ameis Hentze). Dieſer Wechſel iſt vollſtändig gläubig hinzunehmen; daß eine Abmachung mit Achill in dieſem Augenblicke etwas ganz Unmögliches iſt, ändert an der pſychologiſchen Berechtigung der Erwägung gar nichts. Der alte Dichter verſtand ſich beſſer darauf als ſeine modernen Interpreten. (Vergleiche unſere Beobachtungen zu *Θ* 105 f. und *Φ* 74 f.).

Alſo Hektor flieht, und Achill jagt hinter ihm her. *X* 136 f.

Eine Flucht zu beſchreiben iſt nicht ganz leicht; denn eine Zeit lang geſchieht immer nur daſſelbe. Der Dichter hilft ſich teils mit immer neuen Bildern, teils dadurch, daß er die Örtlichkeiten, die die beiden berühren, an uns vorbeiziehen läßt. Im Anfang iſt die Beſchreibung völlig durchſichtig; aber nach der Götterſzene ergeben ſich Schwierigkeiten. Vor allem ſind, wie Bernhardt hervorgehoben hat, Hektors

ὁσσάκι δ' ὁρμήσειε πυλάων Δαρδανιάων *X* 194

und Achills

τοσσάκι μιν προπάροιθεν ἀποστρέψασκε παραφθάς *X* 197

nicht recht recht zwiſchen *τρίς* von 165 und *τὸ τέταρτον* von 208 einſchiebbar. Wirklich geholfen wird hier nur, wenn man 167 – 207 als Zudichtung ausſcheidet, wie Bernhardt und Robert *X* 167—207
das tun. (Vergl. Ameis Hentze und Robert, Studien S. 247). Die Götterſzene 167 – 187 muß deshalb mitfallen, weil der unklare Teil der Fluchtſchilderung an ihr hängt; nur weil die Handlung unterbrochen war, war es nötig, ſie neu aufzunehmen. Natürlich ſcheidet mit den Verſen 167 – 207 nachher auch noch 213 aus. Es ſcheint, daß die Atheteſe, die der Sinn fordert, ſich auch durch Gründen der Erzählungstechnik ſtützen läßt. Wo nämlich die Erzählungsform *τρὶς μὲν – ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον* . . in der Ilias verwandt wird (*E* 436 – 438, *N* 20, *Π* 784 – 786, *Υ* 445 – 447, *Φ* 176 – 177; an den übrigen Stellen fehlt *τὸ τέταρτον* . .), da gehören die betreffenden Verſe immer dicht zuſammen. Das muß auch ſo ſein; denn nur in dieſer

Nähe wirkt der Gegenſatz. Aber erſt bei der Streichung von 167–207 iſt dieſes alte Verhältnis wieder hergeſtellt.

Was *τὸ τέταρτον* geſchieht, iſt, daß Zeus die Loſe der X 214 beiden Helden wägt; Hektors Los ſinkt. Unmittelbar danach kommt Athene zu Achill. *Ἀγχοῦ δ' ἱσταμένη* ſpricht ſie. Einen Laufenden, noch dazu in ſolchem Lauf, muß man eigentlich erſt zum Stehen bringen, ehe man mit ihm reden kann; das X 226–228 beachtet der Dichter nicht, ebenſowenig nachher, wie Athene zu Hektor tritt. Hieran dürfte der vorgeprägte Vers ſchuld ſein; er war bequem zur Hand, und wenn er auch nicht ganz in die Fuge paßte, ſo ſchien er doch genügend zu paſſen.

Während Athene zu Hektor geht, bleibt Achill ſtehen und ſtützt ſich auf ſeine Lanze; hier hat der Dichter das Anſchauliche, der Situation entſprechend, gegeben. Als aber Hektor durch Athene = Deiphobos zum Kampfe beſtimmt worden iſt und nun die Annäherung der beiden Helden erfolgen muß, da wird wieder nur der Formelvers verwandt:

X 248 *οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες,*

der hier, wo wir von einer Fortbewegung Achills nichts wiſſen, nicht paßt. In ſolchen Kleinigkeiten laſſen ſich eben die Dichter der Ilias gern gehen.

X 249 Hektor ſpricht, *πρότερος προσέειπε,* nach ihm Achill *ὑπόδρα ἰδών.* Und nun kommt die Expoſition von Achills Stimmung, von der ich vorhin ſagte, daß der Dichter ſie für den geeigneten Moment aufgeſpart hätte. Achill weiſt Hektor ab:

X 262, 263, 265 *ὡς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὅρκια πιστά*
οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν . . . .
ὡς οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι . .

Von Patroklos fällt kein Wort; Achill erwähnt nur eben kurz die *κήδεα* ſeiner „*ἑτάρων*“.

Das Maß, das der Dichter hier hält, iſt bewunderungswürdig. Achill ſchweift nicht ab; er recapituliert nicht; er gleitet weg über das, was Hektor **ihm** angetan – aber eiſigere, vernichtendere Worte kann der tiefe Grimm des Beleidigten

nicht finden. Es wird ſich zeigen, wie dem Dichter nachher ſeine Oekonomie zugute kommt.

Achills erſtem Lanzenwurf, der der Rede unmittelbar folgt, weicht Hektor aus. Ehe er ſelbſt wirft, ſpricht er, durch die gute Wendung von Hoffnung und Mut neu belebt. Inzwiſchen giebt Athene heimlich Achill die Lanze zurück. Hektors Speer prallt an Achills Schild ab. Nun zürnt Hektor und iſt beſtürzt; er bittet Deiphobos um die Lanze; aber Deiphobos iſt nicht mehr da. Hektor erkennt ſofort, daß er getäuſcht worden iſt und klagt:

ὢ πόποι ἦ μάλα δή με θεοὶ θανατόνδε κάλεσσαν . . . X 297 f.

Beachten wir, daß Hektors Bitte an Deiphobos nicht direkt wieder gegeben iſt, wohl aber jetzt die Klage. Der Dichter benutzt in unſerer Szene die Rede nur um darzulegen, was in ſeinem Helden vorgeht, nicht einfach da, wo tatſächlich geſprochen wird. Hektor beſchließt, wenn er nun einmal ſterben müſſe, doch nicht tatenlos und unrühmlich in den Tod zu gehen. Er zieht ſein ſcharfes Schwert und ſtürmt auf Achill zu, dem Adler gleich, der vom Himmel zur Beute herabſchießt.

Bisher iſt die Erzählung des Kampfes mehr von Hektor aus gemacht worden als von Achill. Natürlich hätte auch umgekehrt anſtatt Hektors Achill die beiden Male reden können, erſt unmutig, dann triumphierend. Aber das würde uns ſehr viel kälter gelaſſen haben; denn unſere menſchliche Teilnahme iſt bei Hektor.

Aber nun kommt der Moment, wo Hektor fallen ſoll. Jetzt muß Achill hervortreten in aller ſeiner Herrlichkeit. Er X 312–31[illegible]
dringt vor; den Schild hält er vor ſich; der viergipflige, ſtrahlende Helm winkt vom Haupte; die goldene Mähne umflattert ihn; von der Lanze leuchtet es wie das Licht des Abendſterns. Strich um Strich iſt in dem Bilde gezeichnet. Unendlich viel wirkungsvoller iſt dieſe Schilderung in dieſem Augenblicke, als wenn der Dichter ſie vorangenommen hätte; denn jetzt ſteht Achills ſtrahlendes Bild auf einem tiefdunklen Hintergrunde. Neben den ſchwarzen Schatten leuchtet das

Licht am hellſten. Achill zielt und trifft. Die Erfindung, daß einem Wurfe erſt ein Zielen auf eine beſonders gefährliche Stelle vorausgeht, iſt neu. Auch in dieſer fürchterlichen Sicherheit des Wurfs ſoll ſich die ſchauerliche Unabwendbarkeit von Hektors Geſchick zeigen. Hektor fällt zu Boden.
Χ 331 Achill frohlockt. **Jetzt** gedenkt er des Patroklos.

Man muß bei Analyſe dieſer Szene immer wieder bewundernd innehalten, wie der Dichter zu verteilen verſteht. Jetzt **ist** Patroklos gerächt, jetzt darf er genannt werden. Achill bricht auch ganz unmittelbar heraus; er ſagt nicht: nun habe ich dich getroffen, nun erleideſt du deine Strafe. Der Vorderſatz muß fallen, weil es aus dem Herzen heraus will:

Χ 331 *Ἕκτορ, ἀτάρ που ἔφης Πατροκλῆ᾽ ἐξεναρίζων*
σῶς ἔσσεσθαι . .

Χ 337 f. Hektor verſucht noch einmal ſeine Bitte, jetzt wirklich flehend. Vorhin hatte er mit der Kühle deſſen, der einen Vergleich machen zu können glaubt, geſprochen. Unbarmherzig weiſt Achill ihn ab, nicht mehr mit der Gehaltenheit, mit der er vorhin geredet hatte, alle Leidenſchaft iſt entfeſſelt; er ſpricht brutal:

Χ 346, 347 *Αἲ γάς πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη*
ὤμ᾽ ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἷα μ᾽ ἔοργας,

Hektor antwortet noch einmal; er warnt Achill, daß er ihm nicht ein *μήνιμα θεῶν* werde, wenn er ſelbſt fallen werde. Dann ſtirbt er; die Pſyche entflieht nach dem Hades:

Χ 363 *ὃν πότμον γοόωσα, λιποῦσ᾽ ἀνδροτῆτα καὶ ἥβην.*

Wir Modernen mit unſerer größeren Sentimentalität möchten bei dieſer Stelle innehalten; ſie greift ans Herz. Aber der
Χ 365, 366 alte Dichter geht ſofort ganz ſchlicht weiter. Achill ſpricht Hektor nach; er fürchtet ſeine Warnung nicht. Dann zieht er ſeine Lanze aus dem Leichnam und nimmt ihm die Waffen ab. Die Achäer eilen heran. Sie ſtaunen Hektors Wuchs an und mißhandeln trotzdem die Leiche. Achill erteilt ſeine Befehle und denkt wieder an Patroklos; dann bindet er die Leiche an ſeinen Wagen und ſchleift ſie dem Lager zu.

Achilleus ist bei alledem völlig ungestört. Ein kriegerisches Nachspiel, einen Kampf um die Leiche wie wohl sonst, gibt es nicht. Ließe sich auch eins denken, was jetzt nicht abschwächend wirkte? Und darf sich etwas Fremdes an das Gewaltige, was sich hier ereignet hat, herandrängen? Darf irgend eine eingreifende Person unsere Aufmerksamkeit ablenken?

Wie eine eigenartige Vorszene, so ist auch eine ganz eigenartige Nachszene unserer Erzählung zugehörig. Ihre Personen sind noch von vorhin da, Priamos und Hekabe. Kein Wort des Übergangs, nichts von ἴδεν und νόησεν. Unmittelbar kann die Schilderung von Hekabes Schmerz und Priamos Verzweiflung einsetzen und setzt sie ein. Hekabes παῖδ' ἐσιδοῦσα ist etwas ganz anderes als Wahrnehmung; es ist das Verfolgen mit dem Blick, das Haften des Blicks. Wie man auch daran hat konjizieren können (παῖδα Ϝιδοῦσα) ist unbegreiflich. – In Andromaches ergreifenden Klagen klingt schließlich das Nachspiel aus. X 406 bis Schluss

---

Ich bin den Absichten und den Mitteln der Darstellung in allen Schlachtenszenen der Ilias nachgegangen, und meine Hauptaufgabe ist damit erledigt. Viele der Beobachtungen sind Einzelbeobachtungen geblieben; mehr noch aber haben sich wiederholt und auf Regeln hingeführt; diese sind an ihrem Orte abgeleitet worden. Was nun noch zu tun übrig bleibt, ist unter Verzicht auf alle Einzelheiten, die Hauptpunkte herauszuheben. Voran eine Vorbemerkung. Welchen Vorgang Künstler auch schildern, er wird sie immer nur in gewissen Punkten interessieren. Zwischen diesen Punkten giebt es Linien; sie brauchen nicht gezogen zu werden – indeß sollten sie gezogen werden können.

1) Das erste, was uns in der Ilias auffällt, ist, daß die iliadischen Dichter so kühn ihre Hauptpunkte setzen, daß dieses Linienziehen sehr oft nicht möglich ist. Ich habe das „Vernach-

läſſigung der Situation“ genannt. Daß ſie ſich an Einzelſzenen, in ſich geſchloſſenen, mit ſolcher Deutlichkeit erkennen ließ, iſt wichtig; viele Einwendungen der homeriſchen Forſcher werden damit hinfällig.

2) Eine Handlung, die ſtark in die Breite geht, durch die Zeit hin zu entwickeln, iſt die Ilias unfähig. Die Herausarbeitung von Reſultaten gelingt in ſolchen Fällen nur ſehr unvollkommen. In Einzelkämpfen, wo nur zwei Gegner einander gegenüber ſtehen, werden die Dichter mit dieſer Aufgabe fertig, allerdings helfen ihnen unzählige Male die Götter dabei: Jetzt wäre wohl .... wenn nicht Apollon, Athene, Aphrodite, Poſeidon, Here, Zeus ... In Maſſenkämpfen ſind die Götter zurückhaltender. Da greifen ſie nur ſehr ſelten direkt ein, und wo ſie es nur mittelbar tun (durch Ermahnungen eines der Führer z. B.), da iſt auch die Wirkung nicht ſofort und ohne Verzug gegeben; es bleibt dem Dichter noch viel zu tun, und eben das weiß er nicht zu bewältigen. In der Verlegenheit unterrichtet er uns ſchließlich einfach, daß die Dinge nun ſo oder ſo ſtehen. Der Punkt, auf den hingearbeitet werden ſollte, gilt plötzlich als genommen.

3) Die Dichter ſehen an den Vorgängen, die ſie darſtellen, zunächſt immer wieder dieſelben Dinge. Unter Umſtänden ſehen ſie auch in die Vorgänge hinein. – Das Übertragen von Erzählungsformen, das wir ſo oft gefunden haben, beruht ja auf nichts anderem, als auf willkürlicher Ergänzung unvollſtändiger Beobachtungen durch altvertraute Vorſtellungen.

Aber an die traditionellen Beobachtungen reihen ſich doch immer wieder friſche. Jede ſorgfältiger ausgeſtaltete Szene bringt irgend welche neue kleine Züge. Dieſes eigentümliche Gemiſch der Beobachtungen nimmt ſich in der Darſtellung als Gemiſch typiſcher und individueller Erzählungsformen aus.

4) Wo durcherzählt wird, Vorgang an Vorgang gereiht wird, iſt auch die Darſtellung vorzugsweiſe kontinuierlich. Die Dichter gehen mit ihren Perſonen. Formal: ſie behalten daſſelbe

Subjekt bei, oder nehmen es als Objekt in den Anfang des neuen Satzes: ὁ δὲ . . oder τὸν δὲ . . Das macht die Erzählungsweise ruhig fortfließend. Aber ist das Reiz, so ist es doch auch Mangel. Die Kunst des Auslassens ist noch nicht entwickelt. Kunstloses Auslassen freilich findet sich oft.

Das sind, vom eigentlich Sprachlichen, den Geheimnissen des Ausdrucks abgesehen, die Hauptpunkte.

Und nun sei es vergönnt mit einem Worte Goethes zu schließen:

„Da sieht man recht, was die alte Welt an freudigem Kunstsinn voraus war, wenn sie im strengen Handwerkssinn weit hinter uns zurückblieb.“


CANCELLED
WIDENER
BOOK DUE
DEC 2 3 1983